جدید اُردو شاعری میں کرداری نظمیں

عارفہ شہزاد

جدید اُردو شاعری

میں

کرداری نظمیں

عارفہ شہزاد

الاشراق لاہور

اشاعتِ اول	فروری ۲۰۰۷ء
اہتمامِ اشاعت	خالد علیم
سرورق	وسیم الحق
کمپوزنگ	الاشراق کمپوزنگ سنٹر، لاہور
تعدادِ اشاعت	۵۰۰
مطبع	سجاد ابرار پرنٹنگ پریس، لاہور
قیمت	-/180 روپے

ناشر:

الاشراق پبلی کیشنز، ۲۱۷- سرکلر روڈ، لاہور

فون: 03008029473

انتساب

نظمِ دل کے مرکزی کردار کے نام

اہلِ دل کرنے لگے ہیں جس کو نقشِ لوحِ جاں

ہے الف اللہ کا یا قامتِ دل جوئے دوست

نظم کے لیے نظم

نظم، بچوں کی شرارت
نظم، بوڑھی عورتوں کی گفتگو ہے
نظم، اچھے دوستوں کے ساتھ گزری شام ہے
نظم، ویٹنگ لاؤنج میں بیٹھی مسافر لڑکیوں کے ہاتھ کا سامان ہے
بارشوں میں سیر کرتے، کھیلتے، پکنک مناتے لوگ سارے نظم کے کردار ہیں

نصیر احمد ناصر

فہرست

تمہید

اردو شاعری کبھی بھی کردار نگاری کے فن سے نا آشنا نہیں رہی۔ چنانچہ غزل، مثنوی اور مرثیے جیسی روایتی اصناف میں ہمیں بہت سے جانے بوجھے کردار ملتے ہیں جن کے خصائص (characteristics) بہت حد تک معین اور جامد ہیں۔ جہاں تک کردار نگاری کے ہنر کو کسی نئے تخلیقی شعور کے ساتھ برتنے کا تعلق ہے اس کا اظہار پہلی بار علامہ اقبال کی نظموں میں ہوا جو اپنی ابتدائی سطح پر براؤننگ جیسے انگریزی شاعروں سے اثر پذیری کا نتیجہ تھا۔ ذرا سا آگے بڑھیں تو بعض رومانوی شعرا کے ہاں بھی چند مخصوص کرداروں کے حوالے سے نا آسودہ آرزوؤں کے جذباتی اظہار کی صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن ڈرامائی طرزِ اظہار کی حامل کرداری نظمیں لکھنے کا شعور اس وقت زیادہ عام ہوا جب ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا مشہور مقالہ "Three Voices of Poetry" براہِ راست یا ترجموں کی صورت میں اردو شاعروں کی دسترس میں آیا جس میں کرداروں کے ذریعے افکار و خیالات کے اظہار کی حامل شاعری کو دیگر پیرایوں میں کی جانے والی شاعری پر فوقیت دی گئی ہے۔ چنانچہ ''جدیدیت'' کے علمبرداروں نے بالخصوص اور ''ترقی پسندوں'' نے بھی کسی حد تک کرداری نظموں کی صورت میں تخلیقی اظہار پر توجہ دی۔ یہ سلسلہ ''نئی شاعری'' کے نمائندوں سے ہوتا ہوا عصرِ حاضر کے نظم نگاروں تک پھیلتا چلا گیا ہے۔

بیسویں صدی کی اردو شاعری میں پائے جانے والے کردار روایتی شاعری میں موجود کرداروں کے مقابلے میں خصوصیات کے اعتبار سے بہت متنوع اور سیال ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا معاملہ ساز با جار اگ بوجھا وا نہیں ہے۔ چنانچہ ہر بڑے اور اہم شاعر کا مطالعہ جداگانہ ریاضت کا تقاضہ کرتا ہے۔ اس کے وضع کردہ کردار کسی ہر قفلی کلید (Master Key) سے ساتھ نہیں کھلتے۔ عارفہ شہزاد نے اس مقصد کے لیے محض خداداد صلاحیت پر اکتفا کرنے کے بجائے سخت محنت اور ریاضت سے کام لیا ہے۔ زیرِ نظر کتاب میں اس نے پس منظری مطالعے کے بعد جدید اردو شاعری میں کرداری نظمیں لکھنے کے مختلف رجحانات کا معقول جائزہ لینے اور مختلف شعرا کے ہاں پ

جانے والے کرداروں کی معنویت اجاگر کرنے کے لیے ان کی مناسبت سے مذہبی واسطوری، تہذیبی وثقافتی، سیاسی وسماجی یا علامتی واستعاراتی سطح پر تعبیر وتوضیح کرنے کی کوشش کی ہے جس میں وہ کامیاب دکھائی دیتی ہے۔ اس کا پیرایۂ بیان بھی تعقید سے پاک اور رواں دواں ہے۔

یہاں اس امر کا بیان بھی نامناسب نہ ہوگا کہ ''جدید اردو شاعری میں کرداری نظمیں'' اس تحقیقی وتنقیدی مقالے کی کتابی صورت ہے جو عارفہ شہزاد نے چند سال پیش تر ایم۔اے (اردو) کی سطح پر میری نگرانی میں تحریر کیا تھا۔ اگرچہ طباعت سے پیش تر اسے نظرِ ثانی کے مرحلے سے گزارا گیا ہے تاہم اس میں کوئی بنیادی یا بڑی تبدیلی نہیں کی گئی۔ یوں اس کا مطالعہ کرنے سے قارئین کو ایک تو یہ معلوم ہو سکے گا کہ یہ کاوش طالب علمانہ ہونے کے باوجود کس قدر وقیع ہے اور دوسرے یہ کہ اس کی مصنفہ زمانۂ طالب علمی میں بھی شاعری کی تفہیم وتحسین اور تحلیل وتجزیہ کی کیسی اچھی صلاحیت رکھتی تھی۔ میں اس سے مستقبل میں اور بھی بہتر تحقیقی وتنقیدی منصوبوں پر کام کرنے کی توقع رکھتے ہوئے زیرِ نظر کتاب کا کھلے دل سے خیر مقدم کرتا ہوں اور امید رکھتا ہوں کہ سنجیدہ ادبی حلقوں میں اسے ضرور پذیرائی ملے گی۔

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری

اوساکا یونیورسٹی آف فارن اسٹڈیز، جاپان

پیش لفظ

ایم-اے اردو کے لیے پیش کیے گئے تحقیقی مقالے کا نظر ثانی شدہ مسودہ ۲۰۰۰ء میں مکمل ہو گیا تھا' تاہم ؎ ''ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا'' کے مصداق ایم-فل اردو کرنے کا سودا جو سر میں سمایا تو اس اوکھلی میں سر دے دیا- ایم-فل نے کچھ ایسا اپنے دامِ تحقیق میں الجھایا کہ اقبال کے اس شعر کی عملی تفسیر بن گئے ؎

تجھے کتاب سے ممکن نہیں فراغ کہ تو
کتاب خواں ہے مگر صاحبِ کتاب نہیں

ایم-فل اردو کی سند تفویض ہوئی تو صاحبِ کتاب بن کر پیامِ اقبال پر لبیک کہنے کی آرزو پیدا ہوئی' چنانچہ ''جدید اردو شاعری میں کرداری نظمیں'' اسی آرزو کی عملی صورت ہے جو اس وقت آپ کے ہاتھوں میں ہے-

یہ کتاب پانچ ابواب میں منقسم ہے- پہلے باب میں کردار اور کردار نگاری کی ادبی تعریف' اقسام اور موزونیت کی شرائط سے متعلق فنی مباحث اُٹھائے گئے ہیں- اس ضمن میں شاعری میں کردار نگاری کی مختلف فنی ابعاد (Dimensions) مثلاً مکالمہ' خود کلامی' حلیہ نگاری اور اوصاف نگاری وغیرہ کو بھی زیرِ بحث لایا گیا ہے- دوسرے باب میں اردو شاعری میں کردار نگاری کے فنی حربے کی جڑوں کی تلاش میں کلاسیکی اردو شاعری کی مقبول اصناف یعنی غزل' مثنوی' مرثیہ اور قصیدہ وغیرہ کا جائزہ لیا گیا ہے اور کرداروں کی نوعیت اور کردار نگاری کے طریق کار کے حوالے سے مذکورہ کلاسیکی اصنافِ شعر کے فنی مرتبے کا تعین کیا گیا ہے-

تیسرے باب میں جدید اردو شاعری کے اہم نمائندہ شعرا کے ہاں پائے جانے والے نمایاں کرداروں اور ان کی پیشکش کے طریق کار کا انفرادی مطالعہ کیا گیا ہے۔ چوتھے باب میں جدید اردو شاعری میں مجموعی طور پر کرداری نظموں کے مختلف رجحانات اور مختلف شعرا کی نظموں میں پیش کیے گئے کرداروں کی معنویت کی تفہیم و توضیح کی سعی کی گئی ہے- پانچویں اور آخری باب میں منتخب جدید اردو شعرا کی چند نظموں کا تجزیہ کردار نگاری کے حوالے سے کیا گیا ہے اور اس طرح [illegible]

کے اس طریقِ کار میں مضمر امکانات کی نشاندہی کی گئی ہے۔

ایم۔اے اردو کے دوران میں میرے مشفق اساتذۂ کرام ڈاکٹر سہیل احمد خان، ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر تحسین فراقی، ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری، ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر، مرغوب حسین طاہر، ڈاکٹر زاہد منیر عامر اور ڈاکٹر محمد کامران نے جس طرح علم و تحقیق سے محبت کا درس دیا وہ لوحِ دل پر محفوظ ہے۔ کتاب کی اشاعت کے موقع پر میں اپنے تمام اساتذۂ کرام کے لیے سراپا سپاس ہوں۔

بالخصوص استاد مکرم، ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری کے حوالے سے اظہارِ تشکر تو ایسا قرض ہے جو شاید میں کبھی نہ اُتار سکوں۔ خاکے (Synopsis) کی ترتیب ہو یا مآخذ تک رسائی، مباحث کی گتھیوں کو سلجھانا ہو یا نظرِ ثانی شدہ مسودے کی نوک پلک سنوارنا، ہر مرحلے پر وہ مینارۂ نور ثابت ہوئے!

ان کے علاوہ میں دلی طور پر اپنے اساتذۂ کرام محترم ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی اور ڈاکٹر زاہد منیر عامر کی ممنون ہوں، جن کے قیمتی مشوروں کے سبب سے اس کتاب کی طباعت کے مراحل آسان ہوئے۔

راقمہ کو تحقیق و تنقید پر یدِ طولیٰ کا دعویٰ نہیں۔ یہ مقالہ ایک طالب علمانہ کوشش ہے۔ اس کی اشاعت کا مقصد محض قاری کی شراکت سے لطف اندوز ہونا ہے۔ اگر ان تجزیات و مطالعات سے تحقیق و تنقید میں کسی نئی سوچ کے در وا ہوں تو میرے لیے باعثِ اعزاز ہوگا!

عارفہ شہزاد

لیکچرر شعبۂ اردو

یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

بابِ اوّل

شاعری میں کردار نگاری ـــ نظریاتی مباحث

کرۂ ارض پر بسنے والے بے شمار انسانوں میں سے ہر ایک دوسرے سے کسی حد تک یا بالکل مختلف عادات و خصائل کا حامل ہوتا ہے۔ طبائع کا یہ اختلاف کسی بھی انسان کی شخصیت کو متعین کرتا ہے۔ شخصیتوں کا یہی اختلاف ہر ایک کو انفرادیت بخشتا ہے۔ دنیا میں ہر شخص اپنی جگہ اہم کردار ہے۔ لفظ ''کردار'' (Character) کی تعریف "Collins Cobuild English Language Dictionary" میں ان الفاظ میں درج ہے:

A Character is a person, especially when you are mentioning a particular quality that he or she has.(1)

کہا جاتا ہے کہ ادب زندگی کا ترجمان ہے۔ کم و بیش ادب کی تمام اصناف میں کہانی زندگی سے ہی مستعار لی جاتی ہے۔ جس طرح زندگی میں بہت سے انسانوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ اسی طرح تقریباً تمام اصنافِ ادب میں مبینہ کہانی میں کرداروں کا در آنا امرِ لازم ہے۔ ایک ادبی اصطلاح کے طور پر لفظ کردار سے مراد وہ شخص یا اشخاص ہیں جن کے گرد کہانی یا پلاٹ کا تانا بانا بُنا جائے۔ ادب کے حوالے سے "Collins Cobuild English Language Dictionary" میں ''کردار'' کی تعریف ان لفظوں میں درج کی گئی ہے:

"'The characters in a film, book or play, are the people that the film,book or paly is about" (2)

کشاف تنقیدی اصطلاحات میں لفظ ''کردار'' کی تعریف کم و بیش اسی مفہوم کی حامل ہے لکھا ہے:

''کہانی کے واقعات جن افراد قصہ کو پیش آتے ہیں انہیں اصطلاح میں کردار کہا جاتا ہے''۔ (۳)

ایسی ہر صنف ادب جس میں کہانی کا دخل ہو اس میں کرداروں سے بھی لازماً واسطہ پڑتا

ہے۔ یہ کردار کہانی یا پلاٹ کے ادبی تسلسل کا ایک حصہ ہوتے ہیں اور پلاٹ کے ارتقا میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ کہانی اور کردار دو لازم و ملزوم عناصر ہیں۔ کہانی کا لوازمہ ہونے کے باعث کردار ذات کی انفرادیت سے متعلق مباحث اٹھانے کی مجاز بھی ہیں۔

Roger Fowler نے ''کردار'' کو پلاٹ کے ادبی تسلسل کا حصہ قرار دیتے ہوئے اس کی تعریف درج ذیل الفاظ میں بیان کی ہے:

"Characters are by defination in determined contents (i.e. they are parts of a literary sequence, involved in a plot), and can hence arouse liberal issues about the individualism of selves." (4)

"*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*" میں ''کردار'' کی تعریف متعین کرتے ہوئے اسے کسی بیانیہ یا ڈراما میں پیش کی گئی شخصیت قرار دیا گیا ہے۔ تعریف درج ذیل ہے:

"Character- a personage in a narrative or dramatic work."(5)

ادب میں مختلف اصنافِ ادب میں کرداروں کی پیشکش کو کردار نگاری (Characterization) کا نام دیا جاتا ہے۔ کردار نگاری کا تعلق بالعموم فکشن اور ڈراما سے جوڑا جاتا ہے۔ فکشن اور ڈراما پر بحث کرتے ہوئے اس کے ادبی مقام کا تعین کرنے کی غرض سے ہمیں دیکھنا پڑتا ہے کہ اس کے مصنف نے کتنے زندہ کردار تخلیق کیے ہیں اور کردار نگاری کی کیسی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا ہے۔ گویا فکشن اور ڈراما میں کردار نگاری ایک اہم اور لازمی عنصر ہے۔ "*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*" میں کردار نگاری کی تعریف ان الفاظ میں درج ہے:

"Characterization- the representation of person in narrative and dramatic works"(6)

Roger Fowler کردار نگاری کی تعریف ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

"The fictional representation of a person"(7)

کردار نگاری کرتے ہوئے مصنف، بالعموم بلاواسطہ یا بالواسطہ طریقِ کار اپناتا ہے۔ بلاواسطہ طریقِ کار سے مراد یہ ہے کہ مصنف اپنے بیان میں کردار کی خصوصیات کا ذکر کر دیتا ہے کہ

کردار کن صفات اور افکار کا مالک ہے اور بالواسطہ طریقِ کار میں مصنف قارئین کو کردار کی خصوصیات سے اپنے بیان کے ذریعے براہِ راست آگاہ نہیں کرتا بلکہ قارئین کو کردار کی خصوصیت کا اندازہ اس کردار کے ظاہری حلیے، حرکات وسکنات اور گفتگو یا مکالموں سے لگانا پڑتا ہے۔ "The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms" میں کردار نگاری کے انہی دو طریقہ ہائے کار کا بیان ان الفاظ میں ملتا ہے:

"This may include direct method like the attribution of qualities in discription or commentary and indirect (or dramatic) methods inviting readers to infer qualities from character's actions, speech or appearance." (8)

کامیاب کردار نگاری کے لیے اس میں خلوص و صداقت اور نفسیاتی تجزیہ بے حد ضروری ہے۔ مصنف کو انسانیت کے عکاسی کرتے ہوئے جیتے جاگتے زندہ اور سانس لیتے ہوئے کرداروں کی تخلیق کی قدرت ہونا چاہیے۔ مصنف اور کرداروں کی شخصیت جداگانہ حیثیت کی حامل ہونی چاہیے یعنی مصنف اپنے کرداروں کے اعمال میں کسی نوع کی مداخلت نہ کرے تاہم وہ ان کے اعمال وافعال کی توضیح اور بول چال کی تشریحات کرسکتا ہے۔

کردار نگاری میں تضاد کا عنصر بھی رونما ہوتا ہے۔ اس کے تحت ایک تو کسی شخصیت کے ذہن میں مختلف جذبات وخواہشات کا باطنی تضاد شامل ہوتا ہے دوسرے کسی کردار کی مخصوص صفات کے بیان پر زیادہ تاکید اور زور دیا جاتا ہے اور اس کردار کے احساسات، مقاصد وغیرہ سے تعلق رکھنے والے مگر متضاد صفات کے دوسرے کرداروں کے مقابل پیش کیا جاتا ہے۔ ایک کردار کو دوسرے متضاد صفات کے کرداروں کے مقابل لا کر اس کی شخصیت کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ جذبات اور مقاصد کے اختلاف کے پس منظر میں نہ صرف متضاد صفات کی آب وتاب زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے بلکہ بعض اوقات مصنف کا اخلاقی مقصد بھی واضح ہوتا ہے۔

جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کردار نگاری کا تعلق بالعموم فکشن اور ڈراما سے جوڑا جاتا ہے۔ نثر کے حوالے سے داستان، ناول اور افسانہ جبکہ نظم کے حوالے سے روایتی مثنوی کو فکشن کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔

داستان، ناول اور افسانہ تینوں اصناف نثر کا بنیادی عنصر کہانی ہے اور کسی بھی کہانی کا ارتقا کرداروں کے بغیر ناممکن ہے۔ چنانچہ درج بالا تینوں اصناف نثر کے فنی مباحث میں اس کی تعریف

متعین کرتے ہوئے ناقدین کردار نگاری کو ان کے لوازم میں شمار کرتے ہیں۔
ڈاکٹر گیان چند جین داستان کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''داستان ایک یا چند کرداروں کی سرگزشت ہے جو بغیر کسی انقطاع کے مسلسل بیان کر دی جاتی ہے''۔(۹)

ڈاکٹر سہیل بخاری ناول کے حوالے سے کرداروں کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''ناول میں کرداروں کی اہمیت رومانوں کی بہ نسبت زیادہ ہوتی ہے..... کیونکہ پلاٹ کی تعمیر میں کرداروں کو بڑا دخل ہے بلکہ کرداری ناول تو کردار کے گرد ہی گردش کرتا ہے''۔(۱۰)

ڈاکٹر انور سدید صنف افسانہ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''افسانے کی پیشکش میں پلاٹ اور کردار اساسی حیثیت رکھتے ہیں''(۱۱)

اسی طرح اصنافِ نظم کو دیکھا جائے تو روایتی مثنوی اور کردار نگاری کو لازم وملزوم گردانا جاتا ہے کیونکہ مثنوی میں بھی کوئی کہانی منظوم شکل میں بیان کی جاتی ہے۔ اردو شاعری کی مشہور مثنوی ''سحر البیان'' کو لے لیجیے، حسن و عشق اور ہجر و وصال کی کیفیات کرداروں اور ان کے مکالموں کے ذریعے روایت کی گئی ہیں۔صنف مثنوی کی تعریف کا تعین کرتے ہوئے بھی، ناقدین کردار نگاری کو اسکا جزو لازم قرار دیتے ہیں۔ڈاکٹر گیان چند جین اردو مثنوی کی تنقید کی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے شبلی کا حوالہ دیتے ہیں جنھوں نے کردار نگاری کو مثنوی کا لازمی عنصر قرار دیا ہے۔
ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

''شبلی نے شعر العجم جلد چہارم میں صنفِ مثنوی پر سرسری نظر ڈالی ہے۔انھوں نے مثنوی کی تنقید کے چند اصول درج کیے ہیں اور ذیل کی سرخیاں قائم کی ہیں:
(۱)حسنِ ترتیب (۲) کیریکٹر (۳) کیریکٹر کا اتحاد (۴) واقعہ نگاری''(۱۲)

اسی طرح ڈرامے میں چونکہ کہانی بنیادی عنصر ہے اور یہ انسانی زندگی کی پیشکش ہے لہٰذا یہ کرداروں کی سرگزشت کا دوسرا نام ہے۔ دوسری بات یہ کہ فکشن میں کہانی بیان کی جاتی ہے جبکہ ڈرامے میں تو کردار ہی کہانی کو عملی طور پر پیش کرتے ہیں۔ کرداروں کے عمل اور گفتگو کے بغیر تو ڈرامے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ڈرامے کا مفہوم ہی کر کے دکھانے سے متعلق ہے۔ ڈراما نثری بھی ہوسکتا ہے اور منظوم بھی۔اس بات سے قطع نظر کہ ڈراما نثر میں ہے یا نظم میں کردار نگاری اس کا جزوِ لازم ہے۔ارسطو نے بوطیقا میں ڈرامے کے جو چھ اجزا بتائے ہیں ان میں کردار نگاری بھی ایک اہم جزو ہے۔ارسطو لکھتا ہے:

''پس ٹریجیڈی کے لازمی طور پر چھ عناصر ہوں گے جو سب مل کر اس کی خاص نوعیت یا ماہیت کا باعث ہیں: (۱) روئداد (۲) اطوار (۳) زبان (۴) تاثرات (۵) آرائش اور (۶) موسیقی۔(۱۳)

ڈاکٹر اسلم قریشی ڈراما کی تعریف بیان کرتے ہوئے کردار نگاری کو اس کا جزوِ لازم قرار دیتے ہیں۔ وہ اپنی کتاب میں ہنری آرتھر جونز کی رائے کا حوالہ دیتے ہیں جو ڈراما کے متعلق لکھتا ہے:

''تھیٹر کی تصنیف میں کہانی کے واقعات و حالات کا جب تک کرداروں سے گہرا تعلق نہ ہو وہ لغو اور بے معنی ہو جائے گی۔ اسے محض کرداروں کے ارتقا کی نمائش کا وسیلہ ہونا چاہیے''۔(۱۴)

جہاں تک شاعری کا تعلق ہے، کہانی اس کی بنیادی شرط نہیں ہے۔ شاعری سے بالعموم شاعر کے تجربات و مشاہدات اور وارداتِ قلبی کا اظہار، مراد لی جاتی ہے۔ شاعری کے ساتھ کہانی کا وہ تصور ہرگز وابستہ نہیں ہے جو فکشن اور ڈرامے کے ساتھ ہے اس لیے کرداروں کا بھی وہ تصور ہرگز نہیں ہے جو فکشن اور ڈرامے کے ساتھ منسلک ہے۔ تاہم اس کے باوجود شاعری میں کردار ہو سکتے ہیں۔

"Princeton's Encyclopedia of Poetry and Poetics" میں نظم کی اصطلاح کا تعارف کرواتے ہوئے یہ لکھا گیا ہے کہ نظم کا مواد، شاعر انسانوں، اشیا اور حوادث کی کائنات سے لیتا ہے:

> "A poem is produced by a poet, takes its subject matter from the universe of men, things, and events, and is addressed to, or made available to, an audience of hearers or readers" (15)

درج بالا اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر، شاعری کا مواد اپنی کائنات سے لیتا ہے جس میں بیشمار انسان بستے ہیں اور جہاں ہر ایک انسان اپنی جگہ اہمیت کا حامل ہے۔ گویا کوئی بھی انسان اس کی شاعری کا موضوع ہو سکتا ہے اور وہ اسے بطور ایک کردار کے اپنی شاعری میں پیش کرتا ہے۔ شاعری میں پیش کیے جانے والے کردار کہیں خاموش نظر آتے ہیں اور کہیں بولتے ہوئے۔ کہیں براہِ راست خطاب کرتے ہوئے اور کہیں بالواسطہ۔

اسی حوالے سے شاعری کی اقسام بیان کی جاتی ہیں۔ اس ضمن میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S.Eliot) کا نام بہت اہم ہے۔ وہ اپنے مضمون ''Three Voices of Poetry' میں شاعروں کو تین زمروں میں تقسیم کرتا ہے۔ پہلی قسم شاعر کی خود کلامی ہے۔ دوسری وہ جب شاعر قارئین یا سامعین سے مخاطب ہوتا ہے اور تیسری قسم وہ ہے جس میں شاعر نہ تو خود سے باتیں کرتا

ہے نہ ہی قارئین سے بلکہ وہ مختلف خیالی کردار متعارف کرواتا ہے اور یہ خیالی کردار آپس میں گفتگو کرتے ہیں۔

ایلیٹ لکھتا ہے:

''پہلی آواز تو وہ ہے۔ جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور سے نہیں کرتا۔ دوسری آواز اس شاعر کی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے۔ خواہ سامعین تعداد میں زیادہ ہوں یا کم۔ تیسری آواز اس شاعر کی ہے جب وہ نظم میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسے میں جب وہ باتیں کرتا ہے تو یہ باتیں وہ باتیں نہیں ہوتیں جو وہ خود سے مخاطب ہوتے وقت کرتا ہے بلکہ وہی کہتا ہے جو ایک خیالی کردار، دوسرے خیالی کردار سے مخاطب ہوتے ہوئے کہہ سکتا ہے''۔ (۱۶)

چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاعر اظہار کے لیے اپنی نظموں میں متنوع انداز اپناتا ہے۔ بعض نظمیں ایسی ہوتی ہیں جس میں شاعر براہِ راست خطاب کرتا ہے۔ بعض میں ڈرامائی کرداروں سے کام لیتا ہے۔

بنیادی طور پر کرداروں کی دو اقسام ہیں۔ ایک ٹائپ یا جامد اور دوسرے ڈرامائی یا متحرک' جامد یا ٹائپ کرداروں سے مراد یہ ہرگز نہیں ہے کہ وہ حرکت ہی نہیں کرتے بلکہ جمود کا تصور ان کی کرداری خصوصیات سے وابستہ ہے۔

سید عابد علی عابد ٹائپ کرداروں کی تعریف ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''جو کردار ٹائپ ہوتے ہیں وہ کسی طبقے کی، گروہ کی یا کسی معاشرتی جماعت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کی سیرت ماہ و سال کے سانچوں میں ڈھل کر پختہ ہو جاتی ہے اور ان کا کردار اس اعتبار سے جامد ہو جاتا ہے کہ وہ زندگی کے بدلتے ہوئے تغیرات کا ساتھ نہیں دیتے''۔ (۱۷)

یہ کردار زندگی کے متعلق جو نقطۂ نظر ایک دفعہ ذہن میں قائم کر لیتے ہیں اس پر اس طرح ڈٹے رہتے ہیں کہ ''زمیں جنبد نہ جنبد گل محمد'' والا حال ہوتا ہے۔ یہ تغیر کو قبول نہیں کرتے۔ تبدیلیوں کے خلاف ہوتے ہیں اور کوئی غیر متوقع کام نہیں کرتے ہمیں پہلے ہی معلوم ہوتا ہے کہ خاص حالات میں ان کا ردِعمل کیا ہوگا۔

"A Concise Glossary of Contemprary Literary Theory" میں ٹائپ (Type) کرداروں کی تعریف ان الفاظ میں درج ہے:

"Type, a fictional character who stands as a representative of some identifiable class or group of

people" (18)

ٹائپ کرداروں کو "The Concise Oxford Dictionary of LiteratryTerms" میں ''Flat'' کردار بھی کہا گیا ہے اور ان کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

Flat...which are simple and unchanging..(19)

کرداروں کی دوسری بڑی قسم ڈرامائی کردار ہیں۔ یہ کردار حالات و واقعات کے زیر اثر تغیرات کا شکار ہوتے رہتے ہیں اور ان کی کرداری خصوصیات میں نشوونما کا عمل جاری رہتا ہے۔ اپنی فعالیت اور تغیر پذیری کے باعث ڈرامائی کردار کامیاب کردار گردانے جاتے ہیں اور مصنفین اپنے فن پاروں میں ان کرداروں کو اپنے افکار و تصورات کے ابلاغ کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ڈرامائی کرداروں کی تعریف لکھتے ہوئے سید عابد علی عابد رقمطراز ہیں:

''دوسری قسم کے کردار جنھیں ڈرامائی کہا جاتا ہے یہ امتدادِ زماں، واقعات کے فشار سے متاثر ہو کر بدلتے رہتے ہیں ان کے کردار زندگی کی طرح نشوونما پاتے ہیں اور واقعات و حالات کے سانچوں میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں''۔(۲۰)

"Oxford Dictionary of Literary Terms" میں ڈرامائی کرداروں کو "Round" کردار کہا گیا ہے اور ان کی تعریف کچھ یوں درج ہے:

" .... and round characters which are complex, dynamic,(i.e. subject to development) and less predictable"(21)

کرداروں کی ان دو بنیادی اقسام جامد (Type or flat) اور متحرک (Round) کرداروں کے علاوہ ادب کی مختلف اصناف میں کرداروں کی اور بھی بہت سی اقسام دکھائی دیتی ہیں مثلاً سکہ بند کردار (Stock Character)۔ یہ وہ کردار ہیں جو کہانی کی بعض اصناف کے ساتھ لازم و ملزوم ہو گئے ہیں مثلاً اردو اور پنجابی کی بیشتر فلموں میں ہیرو کا ایک مخلص دوست ہوتا ہے جو اس کے لیے تن من دھن کی بازی لگانے کو تیار رہتا ہے اور ہیروئین کی ایک محرم راز سہیلی بھی ہوتی ہے جو آڑے وقت میں اس کے کام آتی ہے۔ "The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms" میں سکہ بند (Stock) کرداروں کی تعریف درج ذیل ہے:

" Stock Character a streotype character easily-"

recognized by the readers or audiences from recurrrent appearances in literary or folk tradition usually with in a specific genre such as comedy or fairytale"(22)

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے سکہ بند کرداروں کی تعریف ان الفاظ میں لکھی ہے:

''وہ روایتی کردار جو کہانی کی بعض اصناف کے ساتھ اس طرح وابستہ ہو گئے ہیں کہ قاری ان اصناف میں ایسے کرداروں کی توقع کرنے لگتا ہے اور بالعموم اس کی یہ توقع پوری ہو جاتی ہے''۔(۲۳)

کہانی سے منسلک اصناف مثلاً ڈراما، داستان، ناول اور افسانہ وغیرہ میں بعض اوقات کرداروں کی ایک اور قسم بھی ملتی ہے۔ جسے راوی کہا جاتا ہے۔ راوی کا کردار داستان، ناول اور افسانے میں بالعموم واقعات بیان کرتا ہے اور کہانی کی نشوونما اور ارتقا میں حصہ لینے والے واقعات تک پہنچانے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ راوی، کرداروں کی خصوصیات بھی بیان کرتا ہے۔ ڈراما میں بھی راوی یہی افعال سرانجام دیتا ہے۔ تاہم داستان، ناول یا افسانے میں راوی کا کردار ایک فعال کردار ہو سکتا ہے۔ جو کہانی میں اہمیت کا حامل ہوتا ہے ڈرامے میں اکثر اوقات یہ ڈرامائی عمل کا حصہ نہیں ہوتا یا کبھی ہوتا بھی ہے تو بہت تھوڑی حد تک۔ راوی کا کام سٹیج پر آ کر یا پس پردہ رہ کر دوسرے کرداروں کا تعارف کرانا یا کہانی پر تبصرہ کرنا ہوتا ہے۔ "*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*" میں راوی کے کردار کے لیے "Choral Character" کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے اور اس کی تعریف کچھ یوں کی گئی ہے:

"Choral Character a term some times applied to a character in a play who, while participating in the action to some degree, also provides the audience with an ironic commentary upon it,this performing a function similar to that of the "Chorous in Greek" tragedy.(24)

جہاں تک شاعری کا تعلق ہے درج بالا تمام اقسام کے کردار اس میں پائے جا سکتے ہیں۔ تاہم ڈرامائی یا متحرک کرداروں پر مشتمل شاعری ادبی لحاظ سے عظمت کی حامل ہوتی ہے۔ سکہ بند کردار (Stock Character) بالعموم کلاسیکی غزل میں نظر آتے ہیں مثلاً عاشق، محبوب اور رقیب وغیرہ۔ جدید اردو شاعری میں کرداری نظموں میں راوی کا کردار بھی ملتا ہے جو دیگر کرداروں کا تعارف کرواتا ہے۔

شاعری میں کردار نگاری سے بہت سے تکنیکی فوائد حاصل ہوتے ہیں بعض اوقات براہ

راست خطاب کی نسبت، کرداروں کے ذریعے کیا جانے والا شاعرانہ اظہار زیادہ متاثر کن اور فنی اعتبار سے زیادہ معیاری ہوتا ہے۔ بہت سی باتیں جن کا شاعر کے لیے براہ راست کہنا مشکل ہوتا ہے انھیں بھی وہ کرداروں کے ذریعے آسانی سے کہہ سکتا ہے۔

کرداروں کے ذریعے تجرید تمثیل کا درجہ اختیار کر لیتی ہے اور اس کا اثر بڑھ جاتا ہے۔ شاعری میں ڈرامائی عناصر یعنی تجسس اور تذبذب پیدا ہو جاتے ہیں نیز اس میں کہانی جنم لیتی ہے جس سے انسان کو فطری رغبت ہے۔ کرداروں کے ذریعے یہ تمثیلی اظہار معنویت کی کئی تہوں کو جنم دینے کا باعث بنتا ہے۔ نتیجتاً شاعری کی معنویت اور تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ عقیل احمد صدیقی اسی سمت اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''تمثیلی اظہار میں معنی کی دو سطحیں ہیں پہلی سطح وہ ہوتی ہے جس کی طرف الفاظ براہِ راست اشارہ کرتے ہیں۔ دوسری سطح ان اخلاقی، سیاسی اور تاریخی تصورات کی ہوتی ہے۔ جو پہلی سطح کے متوازی لیکن تخلیق سے الگ اپنا اثبات کرتے ہیں۔ جسے فنکار نے بظاہر پوشیدہ رکھا ہے لیکن جس کی طرف الفاظ اشارہ کرتے ہیں۔ یہ بنیادی طور استعارے کی توسیع کا عمل ہے۔ یہ توسیع کبھی شروع سے آخر تک نظم میں برقرار رکھی جاتی ہے اور جب کبھی توسیع کا عمل کسی سطح پر جا کر ختم ہو جاتا ہے تو وہاں سے فنکار کوئی دوسری بات شروع کر دیتا ہے''۔(۲۵)

کرداری نظموں کو اس تمثیلی طریقِ کار کے کرداروں کی بنا پر دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ کرداری نظمیں جن سے کسی تاریخی نیم تاریخی یا اساطیری کردار کے ذریعے بات پیش کی گئی ہو دوسری قسم ان نظموں کی ہے جن کے لیے شاعر ذاتی علامتیں یا استعارے تخلیق کرتا ہے اور ان استعاراتی کرداروں کی کہانی سناتا ہے۔ ان نظموں کی ظاہری سطح ان کا کہانی پن کا عنصر ہوتا ہے جس میں کردار کوئی نہ کوئی کام کرتے یا واقعات سے متاثر ہوتے نظر آتے ہیں۔ دوسری سطح اس اخلاقی یا نظریاتی تصور کی ہے جو فنکار کا مقصودِ اصلی ہے۔

مختلف شعرا نظموں میں کرداری طریق کار کو اپنے مزاج کے مطابق مختلف انداز میں اپناتے ہیں ۔ بعض اسے اپنے فلسفیانہ افکار کی ترویج کے لیے استعمال کرتے ہیں مثلاً اقبالؔ چنانچہ ایسے شعرا فلسفیانہ انداز کے باعث کرداروں کی فکر اور نظریات سے زیادہ دلچسپی لیتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ بعض شعرا کرداروں کے اندرونی احساسات اور نفسیاتی کیفیات کو زیادہ بیان کرتے ہیں مثلاً ن۔م۔راشد وغیرہ۔

کرداری طریق کار ایک طرح شاعری کی معروضیت یا Impersonality کو ظاہر کرتا ہے کیونکہ اس میں کسی تجربے کو براہ راست بیان کرنے کی بجائے کسی کردار کے حوالے سے بیان کیا

جاتا ہے۔ اسی چیز کو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S.Eliot) معروضی تلازمہ (Objective Correlation) کا نام دیتا ہے۔ اس کے نزدیک فن کی صورت میں جذبے کا اظہار کا محض ایک طریقِ کار ہے اور وہ یہ ہے کہ معروضی تلازمہ معلوم کیا جائے۔ دوسرے لفظوں میں یہ بات یوں بھی کہی جا سکتی ہے کہ کوئی معروض، کوئی صورتحال یا واقعات کا کوئی سلسلہ، جو کسی خاص جذبے کا فارمولا بن سکے اس طرح کہ خارجی حقائق جو حسّی تجربے پر ختم ہو جاتے ہیں جب بھی سامنے آئیں تو فوری طور پر وہی جذبہ پیدا ہو۔

ایلیٹ اپنے مضمون ''ہیملٹ اور اس کے مسائل'' (Hamlet and its Problems) میں لکھتا ہے:

" The only way of expressing emotions in form of art has been by finding a 'Objective Correlative',in other words,a set of objects, a situation a chain of events which shall be the formula of that Particular emotion, such that when the enternal facts, which must terminate in sensory experience, have been given, the emotion is immediately evoked".(26)

ایلیٹ جو شخصیت سے گریز اور معروضی تلازمے کی بات کرتا ہے تو اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ براؤننگ کی شاعری اور کردار نگاری سے متاثر تھا۔ یوں کرداروں کے ذریعے شعری اظہار کو ہم غیر شخصی یا معروضی تلازمے کی شاعری بھی کہہ سکتے ہیں۔

کرداری نظموں میں مختلف کرداروں کے حوالے سے جو ڈرامائی عناصر جنم لیتے ہیں ان سے متعدد فنی ابعاد (Dimensions) پیدا ہوتے ہیں۔ جب کوئی شاعر کسی کردار کو سامنے لاتا ہے تو شعری ساخت میں اس کردار کے مطابق بہت سی تبدیلیاں کرنا پڑتی ہیں۔ نظموں مین کردار کا تعارف اور اس کی خصوصیات کا بیان، کردار کا دوسرے کردار یا کرداروں سے مکالمہ کردار کی قاری یا سامع سے گفتگو اور خود کلامی یہ سب ڈرامائی حربے ہیں جن سے نظم میں ڈرامائی اثر پیدا ہوتا ہے۔ ان حربوں سے کردار کی ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی کیفیت سامنے آتی ہے۔ اس ضمن میں خود کلامی (Monologue) سب سے اہم حربہ ہے۔

نظموں میں کردار کا تعارف کروانے کے لیے شاعر مختلف حربے استعمال کرتے ہیں۔ ایک طریقہ براہ راست (Direct) ہے۔ جس میں شاعر کردار کا حلیہ وضع قطع اور تراش خراش براہ

راست خود بیان کرتا ہے اور کچھ کردار کی خصوصیات سے بھی قارئین کو آگہی بخشتا ہے۔ تاہم بعض اوقات نظموں میں راوی کا ایک کردار بھی ہوتا ہے جو قدیم سٹیج ڈراموں کی روایت سے متاثر نظر آتا ہے۔ یہ راوی کا کردار، مرکزی کردار اور دیگر کرداروں کا تعارف کرواتا ہے۔ ان کا حلیہ اس طرح بیان کرتا ہے کہ اس سے ان کرداروں کی خصوصیات نمایاں ہوں اور ان کی شخصیت کا اندازہ لگانے میں آسانی ہو۔ کبھی کبھار شاعر خود بھی کرداروں کی وضع قطع بیان کرتا ہے اور ان ظاہری حلیہ اور حرکات وسکنات بیان کرتا ہے اور اس بیان میں یہ بات بھی پیش نظر رکھتا ہے کہ اس حلیہ نگاری سے کرداروں کی کرداری خصوصیات یا ان کی شخصیت بھی سامنے آئے۔

اگرچہ کردار کے عمل سے اس کی خصوصیات مترشح ہوتی ہیں تاہم کردار کی ہمہ گیر شخصیت اور انفرادی ہستی کی تفہیم اور تشریح وتوضیح مکالمے کی مدد سے ممکن ہے۔ جو حقیقت میں عمل کا شاخسانہ ہے۔ مکالمے سے مراد فکشن، ڈراما یا شاعری میں کرداروں کی آپس کی گفتگو ہے۔ "Princeton's Encyclopedia of Poetry and Poetics" میں مکالمے (Dialogue) کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

> " .... it signifies an exchange of words between any number of imaginary speakers, in fiction, drama or poetry."(27)

مکالمے کا منصب صرف یہ نہیں کہ کردار نگاری میں مدد دے بلکہ یہ ڈرامائیت میں اضافے کا بھی موجب بنتا ہے۔ چست اور جاندار مکالمے قاری کے اشتیاق کو بڑھاتے ہیں اور نظموں کو ڈرامے کا رنگ عطا کرتے ہیں۔

مکالموں ہی کے ذریعے ہم حقیقت کو مختلف زاویہ ہائے نظر سے دیکھتے ہیں اور اس کی کلیت کا شعور حاصل کرتے ہیں۔ واقعات کے ایک ہی سلسلے کے متعلق کوئی کردار مکالمے کے ذریعے اپنا ردعمل کچھ بیان کرتا ہے اور دوسرا کردار کچھ اور۔ مختلف کرداروں کے مکالمات پر غور کرنے سے ظاہر ہوگا کہ واقعات کو مختلف اہم کرداروں نے کس نقطۂ نظر سے دیکھا ہے ان سے کیا اثر قبول کیا ہے اور انھیں کس طرح خود متاثر کرنے کی کوشش کی ہے۔

شاعر کا فلسفۂ حیات بھی کرداروں کے مکالموں کے ذریعے بڑی خوبصورتی سے بیان ہوتا ہے۔ اگر شاعر خود کسی کردار کا ذکر کرتے ہوئے بیان کرنا شروع کردے کہ حیات وزیست کے مسائل کے متعلق اس کا نقطۂ نظر یہ ہے۔ زندگی میں بنیادی الجھنیں یہ ہیں اور ان کا حل یہ ہے تو

ہمیں شاعر کی یہ بیان بازی اکتا دے گی۔ اس کے برعکس یہی باتیں اگر مکالموں کے ذریعے کہلوائی جائیں اور زندگی کے مختلف مسائل پر کردار اس طرح تبصرہ کریں کہ واضح ہو جائے کہ شاعر کی ہمدردی کا پلڑا کس طرف جھکا ہوا ہے اور اس کا ذاتی رجحان کیا ہے؟ تو پڑھنے والوں کی دلچسپی میں بھی اضافہ ہوگا اور قارئین کو اس بات کا احساس بھی کم ہوگا کہ فلسفۂ حیات و ممات پر انہیں لیکچر پلایا جا رہا ہے۔ شاعر مکالمات کے ذریعے مختلف تصورات کے حسن و قبح سے تعرض کرتا ہے اور ایک نقطۂ نظر کو دوسرے پر فوقیت دیتا ہے۔

مکالمہ دو طرح سے کردار نگاری اور کرداروں کو سمجھنے میں ممد و معاون ثابت ہو سکتا ہے۔

اوّل: ایک کردار کی دوسروں کے ساتھ گفتگو

دوم: ایک کردار کے متعلق دوسرے کرداروں کا اظہار خیال

پہلی صورت کسی تشریح کی محتاج نہیں کسی کردار کی گفتگو اس کا اعمال و اطوار پر ایک متواتر تبصرے کی حیثیت رکھتی ہے کردار کا موضوعِ سخن خواہ براہ راست اپنی ذات کے متعلق نہ بھی ہو پھر بھی اس کی باتوں سے اس کے نقطۂ نظر، اس کے طرزِ تخیل اور اس کے اندازِ فکر کا پتا چلتا ہے۔

ڈاکٹر اسلم قریشی مکالمے کے لیے اس امر کو ضروری قرار دیتے ہیں کہ اس کا ہر لفظ کردار کی شخصیت کو اجاگر کرنے والا ہو۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''مکالمے کے لیے ضروری ہے کہ اس کا ہر لفظ اور جملہ عمیق غور و فکر کے بعد ترتیب دیا گیا ہو اور یہ کردار کے کسی نہ کسی پہلو پر روشنی ڈال رہا ہو'' (۲۸)

کبھی کبھی کردار اپنے متعلق غلط بیانی سے کام لیتے ہیں۔ جھوٹ سے اصلیت کو چھپانے کی عمداً کوشش کی جاتی ہے۔ شاعر کا اس اصلیت چھپانے سے یا اظہار میں تاخیر کرنے میں کوئی نہ کوئی خاص مقصد و منشا مضمر ہوتا ہے۔ بصورتِ دیگر وہ اپنے کرداروں کے اساسی اوصاف کو جس قدر ممکن ہو اجاگر کرنے کی کوشش کرتا ہے اور افراد کی گفتگو سے ان کی صورت گری کا کام لیتا ہے۔

مکالمے کی دوسری صورت کو نہ صرف براہِ راست کردار نگاری کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے بلکہ اس سے مخصوص کردار کے بیانات کی صداقت و وضاحت ہو سکتی ہے۔ دوسرے کرداروں کی کسی خاص کردار سے گفتگو یا اس کے متعلق دیگر کرداروں سے بات چیت سے پہلی صورت کے نتائج کو تقویت پہنچتی ہے۔ کسی کردار کی دوسرے کردار کے متعلق رائے کے بارے میں یہ دیکھنے کی ضرورت بھی پڑتی ہے کہ کونسا کردار کیا کہہ رہا ہے؟ کہنے والا خود کن اوصاف کا مالک ہے ان کرداروں کا آپس میں کیا تعلق ہے؟ ان حالات میں اس کے اظہار رائے کا کیا مقصد و مدعا ہو سکتا

ہے؟ اس کی گفتگو اس کے ذاتی محسوسات و جذبات کے تعصبات سے کس قدر متاثر ہو سکتی ہے؟ اس میں حقیقت کی چاشنی کس قدر موجود ہے۔

بعض اوقات کوئی کردار دوسرے کرداروں سے بالکل جدا اور علیحدہ نظر آتا ہے۔ اس کی کم آمیزی اور یک سوئی زیادہ اعتماد اور بھروسے کی حامل ہوتی ہے۔ اس کی باتوں میں دوسروں کی نسبت زیادہ صداقت اور تحکم ہوتا ہے۔ ایسا کردار بالعموم شاعر کے ذاتی خیالات و نظریات پیش کرتا ہے چنانچہ اس کی گفتگو کو زیادہ وقعت دی جاتی ہے۔

بعض اوقات نظموں کے کرداروں کے مکالموں میں ہمیں لفظی ابہام بھی ملتا ہے۔ کوئی کردار ایسی گفتگو کرتا ہے جو ظاہری طور پر اس کے ماحول کے مطابق فطری ہوتی ہے لیکن وہ عبارت قارئین کے لیے جداگانہ مطالب و اہمیت رکھتی ہے جس سے بعض اوقات متکلم ناواقف ہوتا ہے۔ اس کے مخاطب کرداروں کو بھی یقینی طور پر اس کی اہمیت کا کچھ علم نہیں ہوتا۔

مکالموں پر کردار کی شخصی حیثیت کا اثر بھی ہوتا ہے۔ شاعر کو ہر کردار کے مطابق موزوں مکالمے تخلیق کرنا ہوتے ہیں۔ چنانچہ شاعر مکالمے لکھتے ہوئے کردار کی شخصی حیثیت یعنی عمر، جنس، پیشے، مقام، تربیت اور ماحول کو پیش نظر رکھتا ہے۔ ایلیٹ (Eliot) اسی فنی نکتے پر بحث کرتے ہوئے اپنے مضمون "Three Voices of Poetry" میں لکھتا ہے:

> ''آپ کو مختلف کرداروں کے لیے الفاظ تلاش کرنے ہوتے ہیں، جو تربیت، مزاج، تعلیم اور ذہانت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے حد درجہ مختلف ہوتے ہیں آپ ان سب کرداروں میں سے کسی ایک کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کر کے ساری شاعری اس کے مکالموں میں نہیں رکھ سکتے''۔ (۲۹)

بالفاظ دیگر کرداری نظموں میں کردار کے مکالموں کو شخصی حیثیت کے اعتبار سے موزونیت کا حامل ہونا چاہیے۔ کردار کی گفتگو کی اس کی عمر سے مطابقت ہونی چاہیے۔ فرض کیا شاعر کردار کا بچپن دکھانا چاہتا ہے تو بچپن، بچپن کی طرح ہونا چاہیے۔ ایک بچے کو کسی بزرگ دانا کی طرح مکالمے بولتے دکھانا، کردار کی موزونیت کے خلاف ہوگا۔ اگر بڑی عمر کا کردار دکھایا گیا ہے تو اس کے مکالمے بچگانہ نہیں ہونے چاہیں۔

اسی طرح پیشے کے اعتبار سے کردار معلم ہے تو اس کے مکالموں سے اس کے علم اور تجربے کا سراغ ملنا چاہیے۔ ایک معلم اور ان پڑھ کے مکالمے ایک سے نہیں ہو سکتے اور اگر بہ اعتبار جنس کردار کا تعلق صنفِ لطیف سے ہے تو اس کے مکالمے عورت پن (Womanliness) کے حامل ہونے چاہیں مردانہ پن کے نہیں۔ اسی طرح مرد کردار کے مکالموں میں مردانہ پن

(Manliness) ہونا چاہیے عورت پن نہیں۔

ایک کردار جس خاص صورتِ حال سے تعلق رکھتا ہے اس صورتِ حال کے مسلسل عمل سے اس میں ایسے ہی جذبات واعمال ظہور میں آتے ہیں۔ مسلسل عمل اس کے کردار کو متعین کر دیتا ہے۔ زیادہ تر خصوصیات ہمیں وراثت میں ملتی ہیں۔ مگر بہت سے خصوصیات معاشرہ متعین کرتا ہے۔ چنانچہ تربیت، ماحول اور مقام کے باعث کرداروں کے مکالمے بھی مختلف ہوتے ہیں۔ اچھے اور شریفانہ ماحول سے تعلق رکھنے والے کردار کے مکالمے ایک برے ماحول سے تعلق رکھنے والے کردار کے مکالموں کے برعکس مہذب اور شائستہ ہوں گے۔ *"Anmol's Dictionary of Literary Terms"* میں کرداروں کے مکالموں میں درج بالا امور کو ملحوظ رکھنے کو خاص اصطلاح ''Dialect'' کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ اس سے مراد وہ خاص بولی ہے جو کسی طبقے یا جغرافیائی خطے کے لوگوں سے مخصوص ہے۔ Dialect کی تعریف درج ذیل ہے:

> " The term used for a language or manner of speaking Peculiar to an individual or class or region.Usually it belongs to a region"(30)

"Princeton's Encyclopedai of Poetry and Poetics" میں اس اصطلاح ''Dialect'' کی تعریف ان الفاظ میں درج ہے:

> " The theory of dialect commonly presumes that local characteristics are best revealed in local speech."(31)

کرداری نظموں میں کردار کی نفسی کیفیات بھی اس کے مکالموں پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ ایک ہی کردار مختلف نفسی کیفیات میں مختلف انداز میں مکالمے بولتا ہے۔ حالتِ سکون اور اضطراب کے مکالموں کو ایک سا دکھانا مضحکہ خیز اور نفسیات انسانی کے منافی ہے۔ چنانچہ شاعر کو کردار کی نفسی کیفیت کے اعتبار سے بھی مکالموں میں موزونیت کا خیال رکھنا چاہیے۔ ایک کردار جب عالمِ غضب میں ہوگا تو اس کے الفاظ مختلف ہوں گے اور وہی کردار عالمِ اطمینان میں مختلف الفاظ استعمال کرے گا۔

ایک اچھی کرداری نظم میں شاعر اس امر کا خیال رکھتا ہے کہ کردار کا عمل اس کی شخصیت اور حالات سے مطابقت رکھتا ہو اور کردار کے احساسات وافکار بھی موزونیت (Decorum) کے حامل ہوں۔ *"Princeton's Encyclopedia of Poetry and Poctics"* میں موزونیت (Decorum) کی تعریف کا یہی مفہوم لکھا ہے:

"Decorum in poetry is propriety, a careful attention to what is proper in action, character and style.In a good poem, action should fit the situation and character, thought and feeling should fit character".(32)

کرداری نظموں میں ایک حربہ جو ڈرامائیت میں اضافے کا موجب بنتا ہے خود کلامی (Monologue) ہے۔خود کلامی سے مراد یہ ہے کہ کوئی کردار تنہائی میں اپنے خیالات، اپنے ارادوں، منصوبوں اور اپنے جذبات واحساسات کا اظہار کرتا ہے۔اکثر مشاہدے میں آیا ہے کہ انسان شدتِ جذبات سے مغلوب ہو کر کچھ بولنے لگتا ہے۔یہ ایک ایسی نفسیاتی حقیقت ہے جس سے مفر نہیں۔خیالات کا زیر و بم اپنی وضاحت کے لیے کبھی حرکات و سکنات کا وسیلہ اختیار کرتا ہے کبھی الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے۔تنہائی میں خیالات کے ہیجان کے وقت تیز تر حرکات کا سرزد ہونا عام مشاہدہ ہے۔جب یہ ہیجان اور بڑھتا ہے اور بحرِ جذبات میں مد و جزر اور تلاطم رونما ہوتا ہے تو انسان کبھی سرگوشیوں میں مختصر الفاظ یا ٹوٹے پھوٹے جملے بڑبڑانے لگتا ہے یا پھر جب جذبات کا غلبہ شدید تر ہو جاتا ہے تو انسان ذہنی توازن کھونے لگتا ہے اور تکلم کا سیلاب امڈ آتا ہے۔خود کلامی کو عموماً دو مقاصد کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے:

(۱) کردار کے عملی منصوبوں کی وضاحت کے لیے

(۲) کردار کی قلبی واردات اور باطنی جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے خود کلامی کی دوسری صورت میں کردار کے دلی جذبات و کیفیات کو نمایاں کیا جاتا ہے۔اس سے اس کی سیرت کے باطنی پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔خود کلامی کی اس صورت میں فطرت کی عکاسی ہوتی ہے۔خود کلامی مختلف اصنافِ ادب مثلاً ناول، ڈراما یا نظموں میں بھی پائی جاتی ہے۔ *"Princeton's Encyclopedia of Poetry and Poetics"* میں خود کلامی کی تعریف ان الفاظ میں درج ہے:

" ... it means simply, the prolonged speech of an individual ... There may, for example, be monologues within novels, plays, or poems"(33)

ایسی کرداری نظم جس میں خود کلامی (Monologue) کا حربہ مستعمل ہو ڈرامائی خود کلامیہ (Dramatic Monologue) کہلاتی ہے۔یہ نظم کسی ایک فرد یا کردار کا زندگی سے متعلق نقطۂ نظر بیان کرتی ہے۔بہت سے شعرا اپنا ذاتی نقطۂ نظر خود کلامیہ کی صورت میں بیان

کرتے ہیں۔انگریزی لغت ''Literary Terms and Criticism''میں ڈرامائی خود کلامیہ (Dramatic Monologue) کے اس پہلو کا ذکر ان الفاظ میں کیا گیا ہے:

"... All Dramatic Monologues present one person's response to life.Many poets offer us their personal veiw..."(34)

لیکن یہ ضروری نہیں کہ خود کلامیہ میں بیان کردہ افکار و نظریات شاعر کے ہی ہوں اور خود کلامی کرنے والا کردار شاعر خود ہو۔بعض اوقات شاعر خود کو کسی کردار سے متشخص (identify) کر کے خود کلامی کرتا ہے۔اس طرح نظم کی تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔

کرداری طریقِ کار میں بعض اوقات ایک افسانوی انداز پیدا ہو جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ کردار اپنی سرگزشت اور جذبات بیان کرتا ہے اس لیے اس میں سوانح عمری کا رنگ بھی جھلک جاتا ہے۔اس طریقہ کار کے باعث قاری کو بعض اوقات الجھنوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔خود کلامیہ کے باعث قارئین طریقِ کار کی باریکی کو سمجھ نہیں پاتے اور کردار کے نظریات و خیالات کو شاعر کے نظریات و خیالات سمجھنے لگتے ہیں۔

قاری کی اس الجھن اور غلط فہمی کا باعث ہماری شاعری کی کلاسیکی روایت بھی ہے جس میں غزل کا واحد متکلم ہمیشہ شاعر ہوتا ہے اور دیگر کرداروں کے لیے واحد حاضر، واحد غائب، جمع حاضر یا جمع غائب کے صیغے استعمال کیے جاتے ہیں۔اس کا ذکر ن۔م۔راشد ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''اردو غزل کی اپنے قاری کے ساتھ یہ خاموش مفاہمت رہی ہے کہ اس کا واحد متکلم ایک فرد کے مختلف روپ پیش کرے گا اور یہ روپ اس فرد کی بدلتی ہوئی کیفیات پر منحصر ہوں گے۔(۳۵)

قارئین میں متذکرہ بالا غلط فہمی جنم دینے کا باعث ایلیٹ (Eliot) جیسے ناقدین کی آرا بھی ہیں۔ان نقادوں کے مطابق خود کلامی سے مراد شاعر کی خود کلامی ہے اور خود کلامیہ میں کوئی اور کردار تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ایلیٹ اپنے مضمون "Three Voices of Poetry" میں کہتا ہے:

''وہ شاعر جو خود اپنی آواز میں بولتا ہے (جیسا کہ براؤننگ بولتا ہوا سنائی دیتا ہے) کسی دوسرے کردار کو زندگی نہیں بخش سکتا۔وہ تو صرف اس کردار کی نقل اتار سکتا ہے۔جس سے ہم پہلے سے واقف ہیں''۔(۳۶)

اسی مضمون میں ایلیٹ (Eliot) ایک اور جگہ لکھتا ہے:

''خود کلامیہ میں کوئی کردار تخلیق نہیں کیا جا سکتا کیونکہ کردار اسی وقت جیتے جاگتے معلوم ہوتے ہیں اور اسی وقت تخلیق کیے جا سکتے ہیں جب ان کا تعلق ڈرامے کے عمل سے ہو اور جب وہ آپس میں بات

چیت کر رہے ہوں''۔(۳۷)

گویا ایلیٹ اس بات سے صریحاً منکر ہے کہ خود کلامیہ میں کوئی اور کردار بھی کلام کر سکتا ہے۔اس کے مطابق خود کلامیہ میں اس امر کی گنجائش ہی نہیں ہے۔

مگر خود کلامیہ میں کردار تخلیق کرنا عین ممکن ہے۔علم نفسیات (Psychology) کے ماہرین اس بات کے گواہ ہیں کہ خداوند کریم نے انسان میں ایک خاص قوت رکھی ہے جس کے تحت وہ اپنی شخصیت سے باہر نکل کر دوسرے کی شخصیت میں ادغام کی صلاحیت رکھتا ہے۔علم نفسیات کے مطابق یہ ایک اعصابی صورتِ حال (Nervous Conditiion) ہوتی ہے۔شعرا میں یہ قوت عام انسانوں کی نسبت زیادہ ودیعت کی گئی ہے۔یہی وہ قوت ہے جسے افلاطون (Plato) نے الہامی جنون کا نام دیا ہے اور ارسطو اسے ہم احساسی (Empathy) کا نام دیتا ہے۔ *"Princeton's Encyclopedia of Poetry and Poetics"* میں ہم احساسی (Empathy) کی اصطلاح کا تعارف ان الفاظ میں درج ہے:

> " Empathy is the projectin of ourselves into, or the indentification of ourselves with objects either animate or inanimate...Empathy has been boldly conceived as the agent of our knowledge of nature,and in regard to Poetics as the source of personification, or as the basis of all metaphor that endows the natural world with human life,thought and feeling...Empathatic identification depends upon motor- imagery, allied with tactile and muscular impressions, with sensation of tension and release. Empathy is then reatively physical and instinctive..."(38)

اس تعریف کی رو سے ہم احساسی (Empathy) سے مراد اپنی شخصیت کا کسی دوسری شخصیت میں ادغام ہے یا اپنی شخصیت کو کسی دوسری شخصیت سے مشخص کرنا ہے اور ارسطو کی شعریات (Poetics) کے مطابق یہ تجسیم کا ذریعہ ہے۔ یہ کسی حد تک جبلی جذبہ ہے۔ شمس الرحمن فاروقی ارسطو کے اس نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جہاں تک سوال الہامی جنون کا ہے ارسطو بڑی خوبی سے اس بات کو واضح کرتا ہے کہ یہ ایک طرح کی ہم احساسی (Empathy) یا بصورت دیگر اپنی شخصیت سے باہر نکل کر دوسرے کی شخصیت میں

داخل بلکہ مدغم ہو جانے کی قوت ہے۔ مؤخر الذکر قوت ہی کے الہامی احساس کی بنا پر کیٹس نے کہا تھا کہ شاعر سے زیادہ غیر شاعرانہ شخصیت کسی کی ہوتی ہی نہیں ارسطو کہتا ہے کہ جو کردار پیش کیے جار ہے ہیں اگر ان کے ساتھ ایک فطری ہم احساسی کے ذریعے شاعر بھی اپنے اندر انہی جیسے جذبات پیدا کرے تو تخلیق زیادہ تیقن انگیز ہو گی... ''(۳۹)

ارسطو ہم احساسی (Empathy) کا نظریہ پیش کر کے اسے نفسیاتی بنیاد عطا کرتا ہے۔ ارسطو اس قوت کو ایک طرح کی اعصابی صورت حال (Nervous Condition) تسلیم کرتا ہے۔

گویا کرداری نظم میں اگر صیغۂ واحد متکلم مستعمل ہو تو اس کا مطلب صرف یہ نہیں ہوتا کہ شاعر اپنی آپ بیتی بیان کر رہا ہے بلکہ یہ ایک فنی پیرایہ ہے جس سے تخلیق کی تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے اور یہ زیادہ تیقن انگیز ہو جاتی ہے۔ اس فنی حربے کو رومانوی شعرا نے بالعموم اپنے فن پاروں کی تاثیر میں اضافے کے لیے استعمال کیا ہے۔

"*Princeton's Encyclopedia of Poetry and Poetics*" میں خود کلامیے کے اسی پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا گیا ہے:

> " Not only in its theatrical form but in nondramatic poetry it becomes a favourite device of the romantic poets...In instances where the speaker is strictly identified with the e of poet,as in much romantic verse,that absenc impersonation vitiates the acheivement of monologue in the more usual sense of the word. The highest form of monologue is dramatic and is best illustrated by the dramatic monologues of Robert Browning".(40)

"*Princeton's Encyclopedia of Poetry and Poetics*" میں درج لفظ خود کلامی (Monologue) کی اس بحث کے مطابق رومانوی شاعری کی ان بہت سی امثال میں جہاں شاعر خود کو متکلم سے متشخص (identily) کر لیتا ہے۔ تجسیم کی غیر موجودگی کے باعث لفظ خود کلامی اپنا صحیح مفہوم کھو بیٹھتا ہے۔ گویا اب یہ خود کلامی محض شاعر کی خود کلامی نہیں رہتی بلکہ کسی دوسرے کردار کی خود کلامی بن جاتی ہے اور شاعر دراصل اس کردار کی شخصیت میں مدغم ہو کر بول رہا ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر اس صورت میں شاعر نہیں بلکہ دراصل وہ کردار ہی اپنے خیالات و افکار بیان کر رہا ہوتا ہے۔

اوپر کے مباحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاعری میں کردار نگاری ایک خاص تکنیکی حربہ ہے جس سے شاعر بہت سے فوائد حاصل کرتا ہے۔ بہت سی باتیں جو شاعر براہِ راست نہیں کہہ سکتا کرداروں کی زبانی، آسانی سے کہلوا سکتا ہے۔ شاعر اپنے ان نظریات وافکار کی تبلیغ کر سکتا ہے جن کا براہِ راست اظہار شاعری میں وعظ وخطابت کی قباحت کو جنم دینے کا باعث بن سکتا ہے۔ شاعری تجرید سے تمثیل کا درجہ حاصل کر لیتی ہے اور اس کی معنویت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ کرداری طریقِ کار ایک طرح سے شاعر کی معروضیت (Impersonality) کو ظاہر کرتا ہے اور ہر شاعر اسے اپنے مزاج کے مطابق اختیار کرتا ہے۔ کردار نگاری کے باعث شاعری میں ڈرامے کے حوالے سے بہت سی فنی جہتیں پیدا ہو جاتی ہیں مثلاً کردار کا تعارف، خود کلامی، دوسرے کرداروں سے مکالمہ، سامعین یا قارئین سے مکالمہ وغیرہ۔ ان تمام حربوں سے نظم میں ڈرامائی اثر جنم لیتا ہے۔ خود کلامی ان میں سب سے اہم حربہ ہے جسے اکثر اوقات قارئین شاعر کی خود کلامی سمجھ لینے کی غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ شاعر کردار کے تشخص (Identificatin) میں بول رہا ہوتا ہے۔ اگرچہ شاعری میں کردار نگاری ڈراما اور فکشن کی اصناف سے جداگانہ انداز کی حامل ہے تاہم اس کی اہمیت مسلم ہے۔ شاعری میں کردار نگاری کی نہ صرف گنجائش ہے بلکہ یہ ایک ایسا تکنیکی اور فنی حربہ ہے جو تخلیق کو زیادہ مؤثر بنانے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

حوالہ جات

1. John Sinclair' (Editor): *Collins Cobuild English Language Dictionary*- London: Collins Publishers, 1987- Page 228.
2. Ibid, Page 228
3. ۳۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب):۔لاہور: اظہار سنز پرنٹرز' ۱۹۸۵ء۔ص ۱۳۵
4. Roger Fowler, (Editor): *A Dictionary of Modern Critical Terms*- London: Routledge Ltd' 1991- Page 27.
5. Chris Baldic, (Editor): *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*- New York: Oxford University Press, 1990- Page 33.
6. Ibid,Page 34.
7. *A Dictionary of Modern Critical Terms* -Page 27.
8. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*- Page 34.

۹- اردو کی نثری داستانیں- کراچی: انجمن ترقی اردو' ۱۹۶۹ء۔طبعِ دوم' ص ۵۹

۱۰- اردو ناول کی تاریخ و تنقید۔لاہور: مکتبہ میری لائبریری' ۱۹۶۹ء ص ۲۴

۱۱ اردو افسانے کی کروٹیں۔لاہور: الوقار پبلی کیشنز' ۱۹۹۱۔ص ۳۲

۱۲۔ اردو مثنوی شمالی هند میں' جلد اول۔لاہور: انجمن ترقی اردو۔۱۹۸۷ء' طبع دوم' ص ۷۹

۱۳۔ عزیز احمد' (مترجم): فنِ شاعری۔کراچی: انجمن ترقی اردو' ۱۹۶۱ء' طبع دوم' ص ۴۲

۱۴۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی: ڈراما نگاری کا فن۔لاہور: زریں آرٹ پریس' ۱۹۶۳۔ص ۱۴۳

15. Alex Preminger and Others' (Editors): *Princeton's Encycdopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press' 1965- P. 639.

۱۶۔ ڈاکٹر محمد جمیل جالبی (مترجم): ایلیٹ کے مضامین۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز' ۱۹۸۹ء۔ص ۹۶

۱۷۔ اصولِ انتقادِ ادبیات۔لاہور: مجلس ترقی ادب' ۱۹۶۶ء' طبع دوم' ص ۵۰۷،۵۰۸

18. Jermy Hawtharn' (Editor): *A Concise Glossary of Contemprary Literary Theory*, Guild ford:Biddles Ltd., 1994- Second Edition P.231

19. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* P.34

۲۰۔ اصولِ انتقادِ ادبیات۔ص ۵۰۹

21. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* P.34

22. Ibid, P. 211

۲۳۔ کشافِ تنقیدی اصطلاحات۔ص ۱۰۲

24. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*- P.35

۲۵- جدید اردو نظم، نظریہ و عمل۔علی گڑھ۔ایجوکیشنل بک ہاؤس' ۱۹۹۰ء۔ص ۲۳۶

26. Gegan Raj' (Editor): *Dictionary Of Literary Terms*- New Dehli: Anmol's Publication' 1993- P.115,116

27. *Princeton's Encyclopedia Of Poetry and Poetics* P.189.

۲۸۔ ڈراما نگاری کا فن۔ص ۱۵۹

۲۹۔ ایلیٹ کے مضامین۔ص ۱۰۱

30. *Dictionary of Literary Terms*- P. 47

31. *Princeton's Encyclopedia of Poetry and Poetics*- P.189

32. Ibid P. 187

33. Ibid, P. 529

34. John Peck and Martin Coyle' (Editors): London- The Macmilln Press Ltd;1993- P. 260

۳۵- ماورا۔لاہور: الشال۔۱۹۶۹ء طبع چہارم ص ۱

۳۶- ایلیٹ کے مضامین۔ص ۱۰۱

۳۷- ایضاً۔ص ۱۰۶

38. *Princeton's Encyclopedai of Poetry and Poetics*, P. 221,223

۳۹- ڈاکٹر محمد شمس الرحمٰن فاروقی۔''ارسطو کا نظریہ ادب''۔ تنقیدی افکار۔م.ن.س.ن. ص۔ ۱۳۷

40. *Princeton's Enyclopedia of Poetry and Poetics* P.529,530.

باب دوم

کلاسیکی اردو شاعری میں کردار نگاری

کلاسیکی اردو شاعری میں غزل، مثنوی، مرثیہ قصیدہ، ہجو اور شہر آشوب کو اہم اصناف گردانا جاتا ہے۔ مذکورہ اصنافِ شعر میں سے مرثیہ اور مثنوی دو ایسی اصناف ہیں جن میں کہانی کا بیان جزوی یا کلّی شکل میں ہوتا ہے۔ گزشتہ باب میں یہ بیان کیا جا چکا ہے کہ ایسی ہر صنفِ ادب میں، جس میں کہانی کا عمل دخل ہو اس میں کرداروں سے لازماً واسطہ پڑتا ہے۔ یہ کردار، کہانی یا پلاٹ کے تسلسل کا ایک حصہ ہوتے ہیں اور پلاٹ کے ارتقا میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے مثنوی اور مرثیہ دونوں اصناف میں کرداروں کا در آنا لازم ہے۔

جہاں تک مثنوی کا تعلق ہے بعض اوقات مثنوی نگار شعرا اسے فلسفیانہ افکار یا اخلاقی مضامین کی ترویج کا ذریعہ بناتے ہیں۔ تاہم بالعموم روایتی مثنوی سے منظوم شکل میں کسی کہانی کا بیان ،مراد لی جاتی ہے۔ اس میں حسن و عشق کی داستانیں اور ہجر و وصال کے قصے، کرداروں اور ان کے مکالموں کے ذریعے روایت کیے جاتے ہیں۔ ناقدین ،صنف مثنوی کی تعریف متعین کرتے ہوئے بھی کردار نگاری کو اسکا ایک اہم حصہ قرار دیتے ہیں۔ جیسا کہ گزشتہ باب میں حوالہ دیا جا چکا ہے، شبلی نعمانی نے **شعر العجم** کی جلد چہارم میں صنف مثنوی کا سرسری جائزہ لیتے ہوئے ،اس کی تنقید کے اصول درج کیے ہیں اور ذیل کی سرخیاں قائم کی ہیں:

(۱) حسن ترتیب (۲) کیریکٹر (۳) کیریکٹر کا اتحاد (۴) واقعہ نگاری

گویا کردار یا کردار نگاری مثنوی کے لوازم میں شامل ہے۔

اسی طرح مرثیے میں بھی اکثر اوقات کردار لازمی عنصر ہوتے ہیں۔ مرثیہ کسی شخص کے سانحۂ ارتحال پر کہا جاتا ہے۔ اس کی ایک سے زیادہ قسمیں ہیں۔ تاہم بالعموم مرثیے سے مراد کربلائی مرثیہ ہی لیا جاتا ہے۔ اس میں واقعۂ کربلا کو موضوع بنانے کی روایت ہے۔ اس ضمن میں ایک اہم بات یہ ہے کہ مثنوی میں کسی قصے یا کہانی کا بیان کلّی شکل میں ملتا ہے جبکہ مرثیے میں واقعۂ کربلا

جزوی طور پر بیان ہوتا ہے۔ واقعہ کربلا کی جزوی پیشکش کے حوالے سے کسی کردار یا چند کرداروں کے جذبات واحساسات کی عکاسی کی جاتی ہے۔ سید عابد علی عابد اسی امر کی طرف اشارہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''... بیشتر توجہ ایک داستان کے بیان کرنے پر اور ڈرامائی انداز میں کرداروں کی زندگی کے واقعات کی تصویر کشی پر مرکوز رہتی ہے'' (۱)

مرثیے میں واقعۂ کربلا کو جزوی سطح پر بیان کرنے کی وجہ یہ ہے کہ مرثیہ نگار کا مطمحِ نظر قارئین وسامعین میں حزن وملال کا تاثر ابھارنا ہوتا ہے۔ اگر وہ پورے واقعۂ کربلا کو کُلی شکل میں بیان کرنے لگے تو قاری کی توجہ اس واقعے کے قصہ پن کی طرف مبذول ہو جائے گی اور مرثیہ نگار بھی کرداروں کے جذبات واحساسات کے بیان سے زیادہ، بیان واقعہ کی طرف مائل ہو جائے گا۔ نتیجتاً مرثیہ نگاری کا مقصودِ اصلی یعنی حزن وملال کا تاثر ابھارنا، ہاتھ سے جاتا رہے گا۔ اس بات سے قطع نظر کہ مرثیہ میں واقعہ کربلا کُلی طور پر پیش کیا جاتا ہے یا جزوی طور پر، یہ بات طے شدہ ہے کہ مرثیے میں واقعہ کربلا کے بیان کے باعث، کردار لازماً آ جاتے ہیں اور کامیاب کردار نگاری ہی کے ذریعے، مرثیہ نگار قارئین میں غم واندوہ کا تاثر پیدا کرنے کا مقصد حاصل کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔

مذکورہ بالا دونوں اصناف کے علاوہ، دیگر اصنافِ شعر یعنی غزل، قصیدہ، ہجو اور شہر آشوب میں کہانی کا عمل دخل مفقود ہوتا ہے۔ تاہم ان اصناف کے موضوعاتی دائروں میں بھی کرداروں کو شامل کرنے کی گنجائش نکل آتی ہے۔

غزل ہی کو لیجئے کلاسیکی غزل کے دائرہ موضوعات میں بالعموم حسن وعشق اور مسائل تصوف شامل ہیں۔ غزل گو، وارداتِ قلبی کا بیان خارجی اور داخلی نقطۂ نظر سے کرتا ہے۔ غزل گو، یعنی غزل کا واحد متکلم، ایک عاشق کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔ کبھی تو وہ عاشقِ مجاز کا روپ دھار لیتا ہے اور کبھی عاشقِ حقیقت کا۔ ہر دو صورت میں عاشق، اپنے محبوب کے عشق میں ڈوبا، اس کے حسن کے قصائد پڑھتا نظر آتا ہے۔ یوں غزل میں عاشق کے علاوہ ایک دوسرا کردار، محبوب نمایاں طور پر سامنے آتا ہے جو محبوبِ مجازی بھی ہو سکتا ہے اور محبوبِ حقیقی بھی۔

کلاسیکی غزل میں مضامینِ تصوف کے بیان میں دو کردار نمایاں ہو کر سامنے آتے ہیں یعنی عاشق اور محبوب عام طور پر ان دو کرداروں کا ذکر مضامینِ تصوف کے حوالے سے بہت زیادہ ملتا ہے۔ تاہم کبھی کبھی پیرِ مغان یا ساقی وغیرہ کے کردار بھی ملتے ہیں۔ مگر ایسی مثالیں کم ہیں۔ مجاز کی سطح

پر عاشق اور محبوب کے کردار کے علاوہ بہت سے دوسرے کردار بھی دیکھنے میں آتے ہیں۔ جن شعرا کے ہاں غزل میں معاملاتِ حسن و عشق کا بیان ملتا ہے، ان کے ہاں عاشق اور محبوب کے علاوہ ہم راز، ناصح، نامہ بر، دربان اور رقیب وغیرہ کے کردار پائے جاتے ہیں۔ اسی طرح جن شعرا کا رجحانِ طبع اقدارِ حیات کی ترویج کی طرف ہے۔ ان کے ہاں غزل میں واعظ، شیخ، زاہد، ملا محتسب اور ساقی کے کردار زیادہ نمایاں ہیں۔

قصیدے کا موضوع کوئی بھی ایسا شخص ہو سکتا ہے جو شاعر کے نزدیک کسی بھی حوالے سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اصطلاح میں قصیدے کی صنف سے مراد، کسی شخص کی تعریف یا مدح کرنا ہے۔ گویا قصیدے کا مطمحِ نظر ہی کسی شخص کی مدح ہے۔ کلاسیکی شاعری میں قصیدے کے ممدوح، بالعموم اکابرینِ سلطنت یا بزرگانِ دین ہیں۔ قصیدہ نگار کا قصیدہ لکھنے سے مقصود، کسی دنیاوی یا دینی فائدے کا حصول ہوتا ہے۔ اسی باعث وہ ممدوح کی مدح میں مبالغے کی حدوں کو چھونے لگتا ہے۔ بہرحال یہ بات واضح ہے کہ قصیدے کی صنف میں ''ممدوح'' کا کردار موجود ہوتا ہے اور یہ ممدوح، شاعر کی صوابدید کے مطابق، کوئی بھی بادشاہ، امیر، وزیر، افسر یا پیغمبرِ دین، صحابی ، ولی اور امام وغیرہ ہو سکتا ہے۔

قصیدہ کی ایک قسم ہجویہ قصائد ہیں۔ کلاسیکی شاعری میں اسے ایک الگ صنف کا درجہ دیا جاتا ہے اور محض ''ہجو'' کے نام سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اس صنف میں شاعر شخصی مخاصمت یا معاصرانہ چشمک کے باعث مخالف کی ذات کو طعن و تشنیع کا نشانہ بناتا ہے۔ ہجو گو، مخالف کی ذات کے بخیے ادھیڑ کر رکھ دیتا ہے۔ اس کا ذکر نہایت تضحیک آمیز انداز میں اور تحقیر سے کرتا ہے۔ ہجو گو کے طنز کا نشانہ بننے والا شخص ایک کردار کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے جس میں تمام جہان کی خرابیاں مجتمع ہوتی ہیں۔ یہ کردار خواہ ان برائیوں کا حامل ہو یا نہ ہو، ہجو گو اسے ان خرابیوں اور برائیوں کا مرقع ثابت کرنے پر تلا نظر آتا ہے۔ گویا ہجو میں منفی خصوصیات کے حامل کردار ہی پائے جاتے ہیں۔

شہر آشوب، کلاسیکی شاعری کی ایک اور اہم صنف ہے۔ شہر آشوب اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی حادثے کے بعد شہر کی سیاسی، معاشی اور معاشرتی ابتری، مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی تباہ حالی سے پیدا ہونے والی صورتِ حال ہجویہ اور طنزیہ انداز میں بیان کی گئی ہو اور جس کے پڑھنے سے مجموعی تاثر، نوحے اور عبرت کا ہو۔ وہ منتظمینِ شہر جو شہر کی بدانتظامی اور بدحالی کا باعث بنتے ہیں ان کے کردار، شہر آشوب میں منفی انداز میں پیش کیے جاتے ہیں۔ ان منفی کرداروں کے کردار اور عمل کی پستی ثابت کرنے کے لیے، بعض اوقات شہر آشوب نگار تقابل کی غرض سے چند اچھے کردار

بھی لے آتا ہے۔ علاوہ ازیں شہر آشوب میں مظلوم اور متاثرہ طبقات کے نمائندہ کردار اور مفلوک الحال پیشہ وروں کے کردار بھی مل جاتے ہیں۔

کلاسیکی اصنافِ شعر میں غزل سب سے نمایاں اور مقبول ترین صنفِ سخن ہے۔ اسے اردو شاعری کی آبرو کہا جاتا ہے۔ جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے، غزل میں کہانی کا عمل دخل نہیں ہوتا۔ تاہم اس کے متنوع موضوعات کے باعث، اس میں کردار آ جاتے ہیں۔ حسن و عشق اور مسائلِ تصوف کا بیان کلاسیکی غزل کے خاص موضوعات ہیں اور غزل کا واحد متکلم انہی موضوعات کے دائرے میں عاشقِ حقیقی یا عاشق مجازی کے روپ میں ہمارے سامنے جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس عاشق کا، کوئی نہ کوئی محبوب حقیقی یا مجازی ہوتا ہے، جس کے عشق میں وہ ہر لحہ سرشار رہتا ہے۔ یہیں سے غزل میں دو بنیادی اور لازم و ملزوم کردار، عاشق اور محبوب جنم لیتے ہیں اور پھر ان کے طفیل دیگر کردار آتے چلے جاتے ہیں۔

کلاسیکی غزل میں، عاشق کا کردار، تمام نمایاں کلاسیکی شعرا مثلاً میرؔ، دردؔ، آتشؔ، مومن اور غالبؔ کے ہاں تقریباً ایک سی خصوصیات اور عادات و خصائل کا حامل ہے۔

عاشق، اپنے محبوب کے حسن دل آرا کے قصائد کہتا دکھائی دیتا ہے۔ محبوب کی سیاہ، گھنی مشک بار لانبی زلفیں، گلابوں سے رخسار، شنگرفی ہونٹ، غنچے کا سا دہن اور مدھ بھری آنکھیں اسے ہوش وخرد سے بیگانہ کیے دیتی ہیں۔ نمائندہ کلاسیکی شعرا کے ہاں عاشق کی زبان سے محبوب کے حسن کے قصائد ملاحظہ ہوں:

میر

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میرؔ ہوئے
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

....

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

....

حدیثِ زلفِ دراز اس کے منہ کی بات بڑی
کبھو کے دن ہیں بڑے یاں کبھو کی رات بڑی

میر درد

تم آ کر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے
نگاہوں میں جادو سا کچھ کر دیا تھا

....

عرق کی بوند، اس کی زلف سے رخسار پر ٹپکی
تعجب کی ہے جاگہ یہ، پڑی خورشید پر شبنم

....

قصۂ زلفِ یار کیا کہیے
ہے دراز اور عمر ہے کوتاہ

آتش

دہن اس روئے کتابی میں ہے، پرنا پیدا
اسمِ اعظم وہی قرآں میں نہاں ہے کہ جو تھا

....

ہے جو حیرانِ صفائے رُخ حلب میں آئینہ
بوئے زلفِ یار سے آہو ختن میں مست ہے

....

دکھایا حسن سے، اعجازِ موسیٰ کلکِ قدرت نے
یدِ بیضا بنایا چور انگشت حنائی کا
غافل و ہشیار ہیں اس چشم میگوں کے خراب
زندہ زیر پیرہن، مردہ کفن میں مست ہے

مؤمن

کشتہ ہوں اُس کی چشمِ فسوں گر کا اے مسیح
کرنا سمجھ کے دعویٔ اعجاز، دیکھنا!

وردِ زباں ہیں اس نگہِ سرگیں کے وصف
تلوار کر رہے ہیں صفاہانیوں میں ہم

....

ناوک انداز جدھر دیدۂ جاناں ہوں گے
نیم بسمل کئی ہوں گے کئی بے جاں ہوں گے

غالب

حسنِ مہ گرچہ بہ ہنگامِ کمال اچھا ہے
اس سے میرا مہِ خورشید جمال اچھا ہے

....

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں اِرم دیکھتے ہیں

....

ترے سرو قامت سے اِک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

حسن محبوب کے جال میں مقید عاشق، جتنا اس جال میں الجھتا چلا جاتا ہے اس میں آتشِ شوق بھڑکتی چلی جاتی ہے۔ وہ محبوب سے ملاقات کا مشتاق دکھائی دیتا ہے اور سوچتا ہے کہ جب محبوب ملے گا تو اس سے عرضِ مدعا کرے گا مگر جب سامنا ہوتا ہے تو کچھ بھی یاد نہیں رہتا۔ نمائندہ کلاسیکی غزل گو، میر کے ہاں عاشق کی یہ بے بسی دیکھیں:

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

....

کہتے تو ہو یوں کہتے، یوں کہتے جو وہ آتا
یہ کہنے کی باتیں ہیں، کچھ بھی نہ کہا جاتا

جمیل جالبی، میر و سودا کے دور کے حوالے سے کلاسیکی شاعری میں عاشق کے کردار پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس دور کا عاشق ہجر زدہ ہے میر و سودا کے دور کا عاشق اپنے محبوب سے براہِ راست مخاطب نہیں

تھا بلکہ بات اشاروں کنایوں میں محبوب تک پہنچا تا تھا...''(۲)

جمیل جالبی کا یہ قول، کلاسیکی شاعری کے تقریباً تمام ادوار میں، عاشق کے کردار پر صادق آتا ہے۔

میر سے لے کر غالب تک، تمام کلاسیک شعرا کے ہاں عاشق ہجر کے مصائب و آلام سہنے کے باوجود عشق میں ثابت قدم ہی رہتا ہے۔ وہ تمام صدمات کا بے جگری سے مقابلہ کرتا ہے۔ کبھی مجنوں کی طرح صحراؤں کی خاک چھانتا ہے اور کبھی فرہاد کی طرح کوہ کنی میں مصروف ملتا ہے۔ غمِ ہجر سہتے سہتے لاغری اور ناتوانی کی آخری حدوں کو بھی چھونے لگے تو بھی عشق سے دستبردار نہیں ہوتا۔ ہمیشہ محبوب کی بے اعتنائی کا شکار رہتا ہے مگر ''پاسِ ناموسِ عشق'' کے باعث لبوں پر شکوہ تک نہیں لاتا۔ الغرض یہ کہ ہماری کلاسیکی غزل میں، عاشق کا کردار سراپا تسلیم و رضا دکھائی دیتا ہے مثلاً مختلف شعرا کے ہاں عاشق کا کردار دیکھیے:

میر

کچھ زرد زرد چہرہ، کچھ لاغری بدن کی
کیا عشق میں ہوا ہے اے میر حال تیرا

کہتا تھا کسو سے کچھ، تکتا تھا کسو کا منہ
کل میر کھڑا تھا یاں، سچ ہے کہ دوانہ تھا

تمنائے دل کے لیے جان دی
سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

میر درد

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

کیوں بھنویں تانتے ہو بندہ نواز
سینے میں وقت میں یہ نہ کیا

آتش

فراقِ یار میں مر مر کے آخر زندگانی کی
رہا صدمہ ہمیشہ روح و قالب کی جدائی کا

....

فرقتِ یار میں رو رو کے بسر کرتا ہوں
زندگانی مجھے کیا دی ہے مصیبت دی ہے

....

بھروسہ آہ پر ہرگز نہیں اے یار ! عاشق کو
شکار اب تک کہیں دیکھا نہیں تیر ہوائی کا

مومن

غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا
میری طرف بھی غمزۂ غماز دیکھنا!

....

دشنام یار طبعِ حزیں پر گراں نہیں
اے ہم نفس ! نزاکتِ آواز دیکھنا !

غالب

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

....

عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظّارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

....

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اٹھ جائیں کیا

غالب اردو شاعری میں قوتِ ایجاد و اختراع اور تخیلاتی پرواز کے لیے مشہور ہیں۔ ان کے

ہاں روایت اور جدت کی آمیزش ہے۔ عاشق کا کردار ان کے ہاں روایت کا مقلد بھی ہے جیسا کہ مذکورہ بالا اشعار میں ہے، اور روایت سے منحرف بھی۔ کلاسیکی شعری روایت کے برعکس، اکثر اوقات غالب کی غزل میں، عاشق کا کردار، خودداری اور انا کا حامل ہے۔ جو ''بندگی میں بھی آزادہ و خود بیں'' ہے:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

اپنے خوددار عاشق ہونے پر غالب کو ناز ہے اور وہ فرہاد جیسے عاشقِ نامور کی محض اس لیے تحقیر کرتے ہیں کہ اس نے عشق میں خودداری کو ملحوظ نہ رکھا اور خسرو کی مزدوری اختیار کی۔ ایسے عشاق کو وہ بہ نظرِ تحقیر دیکھتے ہیں اور فرہاد پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں:

عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب!
ہم کو تسلیم نکو نامیِ فرہاد نہیں

وہ عشق میں محبوب کے تجاہل پر مہر بلب نہیں رہتے۔ اس سے نہ صرف شکوہ کرتے ہیں بلکہ جواب طلبی پر اتر آتے ہیں:

تجاہل پیشگی سے مدعا کیا؟
کہاں تک اے سراپا ناز، کیا کیا؟

......

بے نیازی حد سے گزری، بندہ پرور کب تلک؟
ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرمائیں گے، کیا؟

غالب کے ہاں عاشق، عشق لاحاصل کا قائل نہیں۔ وہ سنگ دل اور جفا جو محبوب سے کنارہ کشی کو ترجیح دیتا ہے:

وفا کیسی؟ کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل! تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

عاشق محض سراپائے عجز و نیاز نہیں بنا رہتا بلکہ اگر محبوب ''عجز و نیاز سے راہ پر نہ آئے'' تو اس کا دامن ''حریفانہ'' کھینچ کر بھی اسے اپنی طرف مائل کرنے کا قائل ہے۔ غالب کہتے ہیں

عجز و نیاز سے تو وہ آیا نہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے

پروفیسر حمید احمد خان اپنے مضمون ''غالب کا تصورِ حسن و عشق میں'' غالب کے ہاں عاشق کے کردار یا تصورِ عشق کی انفرادیت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''......غالب کے عشق میں یہ نہ حافظ کی شیرینی اور سادگی و برجستگی ہے، نہ میر کا سوز اور عجز و نیاز۔ اس کی ایک وجہ غالب کی فطری عقلیت اور تحلیلی اندازِ فکر ہے۔ غالب کے عشقیہ کلام میں اس خصوصیت کی دوسری وجہ غالب کی انتہائی خودداری اور خودنگری ہے۔ جس کے ہوتے ہوئے میر کی افتادگی اور سوز کی گنجائش نہیں رہتی۔ یہی وجہ ہے کہ جب شاعر کہتا ہے:

عجز و نیاز سے تو وہ آیا نہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے

تو ہمیں کسی قدر حیرت ہوتی ہے کہ اس عجز و نیاز کا استعمال شاعر نے کب اور کہاں کیا تھا۔ کیونکہ ہم نے تو جب دیکھا شاعر اس کے دامن کو کم و بیش سختی سے کھینچتا ہوا نظر آیا۔ اسکا عام اندازِ کلام یہ ہے:

ان پر یزادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہو گئیں

...لطف یہ ہے کہ جہاں غالب اعترافِ عجز پر آمادہ ہو وہاں بھی بسا اوقات لہجے کی سختی سے یہ گمان ہوتا ہے کہ فریقِ ثانی کو دعوتِ مقابلہ دے رہا ہے:

ہم بھی تسلیم کی خُو ڈالیں گے
بے نیازی تری عادت ہی سہی'' (۳)

غزل میں سب سے زیادہ جس کردار کا ذکر آتا ہے، وہ محبوب کا ہے۔ عاشق یا غزل کا واحد متکلم، کبھی محبوب کے حسن کی تعریفیں کرتا ہے تو کبھی اس کی بے اعتنائی اور جور و ستم کی روش پر شکوہ کناں دکھائی دیتا ہے۔ تقریباً تمام نمایاں کلاسیکی شعرا کے ہاں محبوب مرقعِ حسن و جمال اور سراپائے تجاہل و بے گانگی کے روپ میں ملتا ہے۔

اس سے قبل، عاشق کے کردار کے ضمن میں مثالوں سے واضح کیا جا چکا ہے کہ غزل میں محبوب کا سراپا دلکشی کی معراج ہے۔ اس کا ایک ایک عضو، زلفیں، چہرہ، ہونٹ، دہان، گردن، رخسار، کمر اور قامت، سب فتنہ انگیز حسن کے حامل ہیں۔

تمام شعرا کے ہاں نہ صرف حسنِ محبوب بلکہ خصائلِ محبوب کے بیان میں بھی مماثلت ملتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اسی امر کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''تقریباً تمام غزل گو شعرا کا محبوب، لباس اور حلیے کے اعتبار ہی سے نہیں بلکہ عادات و اطوار کے ضمن میں بھی ایک خاص 'نمونے' ہی کی نقل معلوم ہوتا ہے'' (۴)

ڈاکٹر وزیر آغا کے خیال میں، کلاسیکی شعرا کے ہاں سراپائے محبوب میں اس مماثلث کی وجہ، ان کی مثالیت پسندی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''تصوف میں عشقِ حقیقی کا یہی چلن ہے کہ یہ ذرے ذرے میں 'ازلی وابدی محبوب' کا پرتو دیکھتا ہے۔ یہی حال غزل کے عاشق کا ہے کہ وہ بتوں کو سامنے بٹھا کر مثالی محبوب کو پوجتا ہے۔ نتیجتاً اس نے نہ صرف بت میں خدا اور مادہ میں تخیل کا پرتو دیکھا ہے بلکہ اسے محبوب کے جسمانی خدوخال میں یکسانیت نظر آتی ہے''۔(۵)

غزل میں بالعموم محبوب کا کردار عادات وخصائل کے اعتبار سے جفا جو، سنگدل اور ستم کیش ہے۔ بے اعتنائی اور تجاہل اس کی عادتِ ثانیہ ہے اور وہ بھولے سے بھی عاشق پر نگاہِ التفات نہیں ڈالتا۔ وعدہ وفا نہ کرنا اس کی سرشت میں شامل ہے۔ عاشق کی آہ وفریاد پتھر کا جگر تو پگھلا سکتی ہے مگر محبوب کا پتھر دل اس سے متاثر نہیں ہوتا۔ نمائندہ کلاسیکی شعرا کے ہاں غزل میں محبوب کے اطوار کا بیان ملاحظہ کریں:

میر

وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو، واں کے ہم بھی ہیں

....

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو، یہ بستی اُجاڑ کے

....

جو جو ظلم کیے ہیں تم نے، سو سو ہم نے اٹھائے ہیں
داغ جگر پہ کھائے ہیں چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں

درد

ذکر وفا کیجئے اس سے جو واقف نہ ہو
کہتے ہو کس سے یہ تم، ٹک تو ادھر دیکھنا

ہم نے کس رات نالہ سر نہ کیا
پر اسے آہ نے اثر نہ کیا

....

سب کے ہاں تم ہوئے کرم فرما
اس طرف کو کبھو گزر نہ کیا

....

تغافل نے تیرے یہ کچھ دن دکھائے
ادھر تو نے لیکن نہ دیکھا، نہ دیکھا

آتش

وصالِ یار کا وعدہ ہے فردائے قیامت پر
یقیں مجھ کو نہیں ہے گور تک اپنی رسائی کا

....

عالمِ حسنِ خدا دادِ بتاں ہے کہ جو تھا
ناز و انداز، بلائے دل و جاں ہے کہ جو تھا

....

جاں کی تسکیں کے لیے حالتِ دل کہتے ہیں
بے یقینی کا تری ہم کو گماں ہے کہ جو تھا

مومن

اثر اس کو ذرا نہیں ہوتا
رنج راحت فزا نہیں ہوتا

....

کیوں سنے عرضِ مضطر اے مومن
صنم آخر خدا نہیں ہوتا

....

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

غالب

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

....

ترے وعدے پر جئے ہم، تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا

کلاسیکی غزل میں محبوب کے کردار کو ایک سنگدل، ظالم، جفا جو اور ستم پیشہ فرد کے طور پر پیش کرتے ہوئے شعرا بالعموم اس کے خدوخال کو آلاتِ حرب سے مشبہ قرار دیتے ہیں مثلاً

ہر زخمِ جگر، داورِ محشر سے، ہمارا
انصاف طلب ہے تری بیداد گری کا

(میر)

وہ نگاہیں جو چار ہوتی ہیں
برچھیاں جیسے پار ہوتی ہیں

(درد)

ناوک انداز جدھر دیدۂ جاناں ہوں گے
نیم بسمل کئی ہوں گے کئی بے جاں ہوں گے

(مومن)

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

(غالب)

کلاسیکی غزل گو شعرا میں مذکورہ بالا رجحان، سیاسی پس منظر کا حامل ہے۔ اس زمانے میں مغل بادشاہت زوال پذیر ہو گئی تھی تاہم بادشاہت کا عام تصور اسی طرح توانا اور بادشاہ کی قوت کے نمائندے یعنی سپاہی کو بطور خاص اہمیت حاصل تھی۔ لکھنو میں بانکوں کے اقدامات اور سارے ملک میں پیشہ ور سپاہی کی مانگ اور اہمیت نے ہیرو کی صفات کو ایک بڑی حد تک سپاہی میں مرتکز کر دیا تھا۔ چنانچہ ایک طرف عوام ایسے بادشاہ پر جان چھڑکنے کو تیار تھے جو ان کی جان و مال کی حفاظت کرتا اور دوسری طرف اپنے تحفظ کے لیے بار بار سپاہی کی طرف دیکھتے تھے۔ اس لیے اس دور میں

غزل میں محبوب کے کردار میں، سپاہیانہ صفات کا پرتو ملتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اسی حوالے سے لکھتے ہیں:

''......اس دور کی اردو غزل کا محبوب بھی بادشاہ یا سپاہی کی صفات کا حامل بن کر نمودار ہوا۔ اس محبوب تک رسائی اتنی ہی مشکل ہے جتنی بادشاہ تک پھر اس رسائی کے راستے میں رقیب (بادشاہ کا مصاحب) سینہ تانے کھڑا نظر آتا ہے۔ دوسری طرف بادشاہ خود عام طور پر ایک بے نیاز، چین بجبیں، مغرور اور ظالم ہستی ہے اور اس کا نمائندہ یعنی سپاہی مختلف آلاتِ حرب سے لیس ہے۔ چنانچہ خود غزل کے محبوب میں نہ صرف یہ صفات جمع ہو گئی ہیں بلکہ شاعر نے بالعموم محبوب کے خدوخال کو مختلف آلاتِ حرب ہی سے تشبیہ دی ہے''۔(۶)

بحیثیت مجموعی، کلاسیکی غزل میں محبوب کا کردار جامد ہے اور تمام شعرا کے ہاں اس کی شخصی خصوصیات، بالعموم ایک جیسی ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا بھی اسی خیال کی حمایت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''......غزل کا محبوب کسی ایسے کردار کی صورت میں ظاہر نہیں ہوا جس کی بعض شخصی خصوصیات اسے دوسرے کرداروں سے مُمیّز کر سکیں بلکہ اس نے ایک روایتی پیکر یا نمونے کی صورت اختیار کی ہے اور اس میں ہمیشہ نہ صرف زمانے کے مقبولِ عام محبوب کے خصائص جمع ہوتے ہیں بلکہ زمانے کے عالمگیر رجحانات سمٹ آتے ہیں۔''(۷)

کلاسیکی غزل میں محبوب کے کردار میں مثالیت اور تجریدیت کا عنصر در آنے کا باعث وہ استعارات و تلمیحات ہیں جنھیں شاعر حسنِ بیان کے لیے استعمال کرتا ہے مثلاً

میر اُن نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

(میر)

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

(سودا)

علاوہ ازیں، غزل میں مضامینِ تصوف کے بیان کی روایت کی وجہ سے محبوب کے کردار میں ذاتِ حق بھی نظر آتی ہے۔ اس صورت میں اس کردار کو اصطلاحاً ''محبوب حقیقی'' کہا جاتا ہے اور عاشق کی ذات محبوب حقیقی کی ذاتِ بے کراں کا ایک ادنیٰ حصہ مگر ''خلوتی رازِ نہاں'' نظر آتی ہے مثلاً:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
ورنہ میں وہی خلوتیِ رازِ نہاں ہوں

محبوب حقیقی کا حسن، کائنات کے ذرے ذرے سے جھلکتا ہے۔ تمام مظاہر کائنات اسی کے حسن کا پرتو ہیں۔ نمایاں کلاسیکی شعرا کے ہاں محبوبِ حقیقی کے حسن کا بیان دیکھیے:

درد

تیرا ہی حسن جگ میں ہر چند موجزن ہے
تس پر بھی تشنہ کامِ دیدار ہیں تو ہم ہیں

....

ماہتیوں کو روشن کرتا ہے نور تیرا
اعیان ہیں مظاہر، ظاہر ظہور تیرا

....

گرچہ وہ خورشید رونت ہے مرے سامنے
تو بھی میسر نہیں بھر کے نظر دیکھنا

آتش

دلِ روشن ہے روشن گر کی منزل
یہ آئینہ، سکندر کا مکاں ہے

....

بازارِ دہر میں تری منزل کہاں نہ تھی
یوسف نہ جس میں ہو کوئی ایسی دکاں نہ تھی

غالب

ہے تجلی تری سامان وجود
ذرہ بے پرتو خورشید نہیں

....

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

محبوب کے اس روایتی اور مثالی انداز کے کردار کے علاوہ، کلاسیکی غزل میں کہیں کہیں محبوب کے تصور میں روایت سے انحراف بھی ملتا ہے اور محبوب ''امرد'' یا ''طوائف'' کے روپ میں دکھائی دیتا ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی اس رجحان کا سبب بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''امرد پرستی اور طوائف سے عشق کی روایت بھی پردے اور مرد و عورت کو الگ الگ رکھنے کے رواج سے پیدا ہوئی تھی''۔(۸)

حسین لڑکوں سے محبت اس معاشرے میں رواج کی حیثیت اختیار کرگئی تھی مرزا علی لطف نے تاباں کی ذیل میں لکھا۔ہے:

''ہندو مسلمان ہر گلی کوچے میں ایک نگاہ پر اس کے لاکھ جان سے دین و دل نذر کرتے تھے اور بڑے بڑے عاشقانِ جانباز کے، یاد میں اس لبِ جان بخش مسیحادم کے دم بھرتے تھے''۔(۹)

تذکرۂ ریختہ گویاں میں فتح علی گردیزی، محمد باقر کا ذکر کرتے ہوئے ان کی امرد پرستی کے متعلق بھی لکھتے ہیں:

''محمد باقر کسی جوانِ رعنا پر عاشق ہوگئے اور اس کی کشمکشِ عشق میں جان دے دی''۔(۱۰)

چنانچہ یہی معاشرتی رواج اس دور میں بعض غزل گو شعرا کی غزلوں سے بھی جھلکتا ہے اور محبوب کا کردار ''امرد'' کے روپ میں ملتا ہے۔

اسی طرح اس دور میں چونکہ ''طوائف'' نے ایک تہذیبی ادارے کی شکل اختیار کرلی تھی اس لیے بعض شعرا کے ہاں محبوب ''طوائف'' ہے۔بالخصوص داغ کے ہاں تو محبوب واضح طور پر طوائف ہے۔اس لیے داغ کی غزل میں محبت میں چہل، فقرہ بازی، لگاوٹ، وار کرنے اور وار سہنے کا انداز بہت نمایاں ہے مثلاً:

ہائے کس ناز سے کہتا ہے شبِ وصل صنم
دیکھ لو، بھال لو، ایسا نہ ہو آئے کوئی

....

بھولی باتوں پہ بھی کرتے ہو ہزاروں گھاتیں
کم سنی میں ہو سیانے تمھیں ہم جانتے ہیں

....

ہائے وہ بانکی ادائیں اس بتِ مے خوار کی
شوخیاں گفتار کی، اٹھکیلیاں رفتار کی

محمد جمیل احمد، داغ کے ہاں محبوب کے کردار کے متعلق لکھتے ہیں:

''ان کا محبوب کوئی 'پردہ نشین' نہیں، شاہد بازاری ہے اور اس کی تمام خصوصیات ان کے کلام میں نمایاں ہیں اس کے ہرجائی پن بے شرمی اور بے حجابی کی ساری کیفیات ان کے اشعار میں جھلکتی ہیں''۔(۱۱)

کلاسیکی غزل کی روایت میں محبوب کے کردار کے تصور میں ایک نمایاں اور مثبت تبدیلی حسرت موہانی کی غزلیات میں ملتی ہے۔ان کے ہاں کاروبارِ شوق میں طوائف کی بجائے بنتِ عم نمودار ہوتی ہے۔ان کا عشق گھریلو ہے، بازاری نہیں۔ان کی محبوبہ میں مشرقی روایات کا عروج ملتا ہے جو پردہ نشین بھی ہے اور باحیا بھی مثلاً:

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے

....

کھینچ لینا وہ مرا پردے کا کونہ دفعتاً
اور دوپٹے سے ترا وہ منہ چھپانا یاد ہے

....

دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لیے
وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

غزل میں محبوب اور عاشق کے کردار کے درمیان ایک اور کردار ''رقیب'' لازمی عنصر کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا نے غزل میں رقیب کے کردار کی پیشکش کا نفسیاتی پس منظر بیان کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو غزل اڈیپس الجھن کو ایک بڑی حد تک بے نقاب کرتی ہے۔اس میں محبوب عورت کی مادرانہ حیثیت کا علمبردار ہے پھر جس طرح اڈیپس الجھن میں باپ ایک رقیب کی حیثیت میں ابھرا تھا اور ماں اور بچے کے درمیان ایک دیوار کی طرح آ کھڑا ہوا تھا۔بعینہٖ غزل میں 'رقیب' کا تصور ابھرا ہے اور غزل کے شاعر نے محبوب کو ہرجائی پن کا بار بار طعنہ دیا ہے۔رقیب کا یہ تصور بجائے خود اڈیپس الجھن کی ایک بڑی حد تک غمازی کرتا ہے''(۱۲)

ڈاکٹر سجاد باقری رضوی اپنے مقالے میں مصباح التعارف الارباب تصوف کا حوالہ دیتے ہیں جس میں رقیب کے معنی درج ذیل ہیں:

''اپنے اصل معنی میں رقیب نفس لمّارہ اور حواس خمسہ ظاہر و باطنی کو کہتے ہیں''(۱۳)

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی لفظ ''رقیب'' کے اس معنی کی روشنی میں رقابت و عاشقی کے رویے کی نئی

قرار دیتے ہیں۔ان کے خیال میں عاشقی کی راہ مظاہر سے گزر کر حقیقت تک پہنچنے کی ہے جبکہ نفسِ امّارہ اور حواس خمسہ کا کام محض مظاہر سے لطف اندوز ہونے کا ہے۔

اردو غزل کا جائزہ لیا جائے تو اس میں رقیب کے علاوہ اس سے ملتی جلتی خصوصیات کے حامل کردار بھی ملتے ہیں، مثلاً دشمن، عدو، مدعی اور بوالہوس وغیرہ، دراصل یہ سب نام بھی رقیب کے کردار کے نام کے متبادل ہیں۔ان سے شاعر کی مراد ''رقیب'' ہی ہوتی ہے دشمن، عدو اور رقیب کا لغوی مفہوم کم وبیش ایک سا ہے۔مگر مدعی کا لغوی مفہوم ذرا جدا ہے یعنی ''دعویٰ کرنے والا'' گویا مدعی محبت کا جھوٹا دعویٰ تو کرتا ہے مگر شرائط عاشقی پر پورا نہیں اترتا۔اپنی نفسانی کمزوریوں کے باعث نفسِ امّارہ کا تابع ہوتا ہے جبکہ عاشق نفسِ امّارہ کو زیر کر کے رضائے محبوب کے لیے جان تک وقف کر دیتا ہے۔

بوالہوس بھی مدعی اور عدو کے قبیل کا کردار ہے تاہم ان سے قدرے جداگانہ حیثیت بھی رکھتا ہے۔نفسِ امّارہ کا اسیر وہ بھی ہے مگر اس اسیری کے باعث حواسِ خمسہ کی لذتوں کا اسیر رہتا ہے۔

رقیب، عدو، مدعی اور بوالہوس یہ سب عاشقی کے رویے کی ایسی رکاوٹیں ہیں جن کا تعلق باطنی پہلو سے ہے۔یہ کردار معاملاتِ حسن وعشق کی نفی کرتے ہیں۔عاشق سے ان کی لڑائی نظریاتی نہیں عملی سطح کی ہوتی ہے۔جن شعرا کے ہاں معاملاتِ حسن وعشق اور وارداتِ قلبی کے بیان پر زیادہ زور ہے ان کے ہاں رقیب، بوالہوس، مدعی اور عدو پر طعن وتشنیع کا رنگ غالب ہے۔

اردو کے نمائندہ کلاسیکی شعرا کی غزلیات کا جائزہ لیا جائے تو میر کے رقیب کے کردار سے متعلق اشعار اِکا دُکا ہی ہیں کیوں میر صاحب مزاج کے اعتبار سے دروں بین تھے۔اس لیے ان کے ہاں سب سے بڑا حریف ''شیخ'' کا کردار ہے۔اسی طرح میر درد کا رجحان تصوف کی طرف زیادہ تھا اس لیے ان کی شاعری میں رقیب اور اس قبیل کے دیگر کردار تقریباً مفقود ہیں۔

آتش کے ہاں رقیب، مدعی، بوالہوس، عدو وغیرہ کے کردار پر سخت حملے ملتے ہیں اور ان میں طنز کی کاٹ نمایاں ہے۔مثلاً:

ہوتا ہے زر دسن کے جونا مرد مدعی
رستم کی داستاں ہے ہمارا فسانہ کیا

....

شپرہ ہے مدعیِ روسیہ، میں آفتاب
مجھ میں اس میں فرق ہے اے یار صبح وشام کا

مومن کی غزلیات میں رقیب کا کردار مدمقابل کے طور پر ابھرتا ہے۔ ان کے ہاں رقیب سے تعلق میں دو عملی ہے۔ کبھی وہ اس کا لوہا مان کر خود کو اس کے سامنے حقیر گردانتے ہیں اور کبھی اس کا مقابلہ کرنے کی ٹھانتے ہیں۔ ان کے ہاں رقیب پر اتنا گہرا کاٹ دار طنز نہیں ملتا اور رقیب اکثر کامیاب نظر آتا ہے۔ اسی باعث ان کے اشعار میں دلسوزی کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ ڈاکٹر سجاد باقر رضوی اپنے مقالے میں مومن کی غزل میں رقیب کے کردار پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

''مومن کے یہاں صورت یہ ہے کہ رقیب اور غیر یا اغیار محبوب کا دم بھرنے والے ہیں۔ مومن انہیں اپنا (عاشق کا) ہم سر تصور کرتے ہیں۔ اس لیے اس سے رشک وحسد تو محسوس کرتے ہیں اور اکثر انھیں اپنی تذلیل کا باعث بھی سمجھتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ ان پر طنز کم کرتے ہیں۔ ان کے حوالے سے محبوب پر طعنہ زنی کرتے ہیں اور کبھی کبھی انہیں غالب اور خود کو مغلوب سمجھتے ہیں''۔ (۱۴)

مومن کے ہاں غزل میں، رقیب کا کردار دیکھیے:

اس نقشِ پا کے سجدے نے کیا کیا، کیا ذلیل
میں کوچۂ رقیب میں بھی سر کے بل گیا

....

تیرے دل تفتہ کی تربت پہ عدو جھوٹا ہے
گل نہ ہوں گے شررِ آتشِ سوزاں ہوں گے

....

ہیں جانثار کہیے تو مر جائیں ہم ابھی
یہ کام بوالہوس سے کبھی عمر بھر نہ ہو

....

تابندہ و جوان تو بختِ رقیب ہے
ہم تیرہ روز کیوں شبِ ہجراں کو بھا گئے

غالب کے ہاں رقیب کا کردار روایتی خصوصیات کا حامل ہے مثلاً:

جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار
اے کاش جانتا نہ تری رہگزر کو میں

کی گرم اس نے سینۂ اہلِ ہوس میں جا
آئے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے

....

رات کے وقت مے پیئے ساتھ رقیب کو لئے
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ یوں

....

غیر کی مرگ کا غم کس لیے اے غیرتِ ماہ
ہیں ہوس پیشہ بہت وہ نہ ہوا اور سہی

مذکورہ بالا نمایاں کرداروں کے علاوہ کلاسیکی غزل میں معاملاتِ حسن وعشق کے بیان میں بہت سے ضمنی کردار بھی ملتے ہیں مثلاً رازدان یا ہم راز، قاصد یا نامہ بر یا پیامبر، دربان وغیرہ ذیل کے اشعار دیکھیے:

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیان اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو راز داں اپنا

(غالب)

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں
میں جانتا ہوں، جو وہ لکھیں گے جواب میں

(غالب)

پیامبر نہ میسر ہوا تو خوب ہوا
زبانِ غیر سے کیا شرحِ آرزو کرتے

(مومن)

دے وہ جس قدر ذلت ہم ہنسی میں ٹالیں گے
بارے آشنا نکلا، اُن کا پاسباں، اپنا

(غالب)

کلاسیکی غزل میں، عاشقی کے رویے کے خارجی اور ظاہری پہلو سے متعلق رکاوٹیں کھڑی کرنے والے بہت سے مضحک کردار بھی نظر آتے ہیں مثلاً شیخ، زاہد، واعظ، ناصح محتسب، مُلا وغیرہ یہ کردار مخصوص ظاہری قوانین وضوابط پر زور دے کر باطنی زندگی کو خشک کر دیتے ہیں اور یوں تخلیقی

رویوں کی نفی کرتے ہیں۔ یہ انسانی زندگی کے ان کوائف کو بھی نظر انداز کردیتے ہیں جو حواسِ ظاہری و باطنی سے پیدا ہوتے ہیں اور یہی وہ کوائف ہیں جن کی بنیاد پر حقیقت کے ادراک کا تشبیہی نقطۂ نظر پیدا ہوتا ہے۔

ادراکِ حقیقت کا تشبیہی طریقِ کار شاعر کا خاصہ ہے، جو حقیقت کے ادراک کے لیے علامات کا ایک نظام متشکل کرتا ہے۔ علاوہ ازیں چند انسانی رویے بھی ادراکِ حقیقت میں معاون ثابت ہوتے ہیں مثلاً زہد و تقویٰ وغیرہ، انہی رویوں سے شیخ اور زاہد کے کردار جنم لیتے ہیں۔

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی نے اپنے مقالے میں، مولانا علی حیدر کا حوالہ دیا ہے جنھوں نے **مصباح التعارف الارباب التصوف** میں شیخ کے کردار کی تصوف کے حقیقی مفہوم میں درج ذیل تعریف بیان کی ہے:

''جو خود شریعت و طریقت اور حقیقت میں کامل اور دوسروں کو بھی ویسا بنا سکے''۔(۱۵)

زاہد کا مفہوم درج ذیل ہے:

جو عبادت اور تقویٰ اختیار کرے اور ہمیشہ اس پر عامل رہے اور ماسویٰ اور متعلقات سے پاک اور دوئی اور غیریت نہ آنے دے''۔(۱۶)

تاہم جب شیخ اور زاہد اپنی اصل حیثیت سے منقلب ہو جائیں اور منصب سے ہٹ جائیں تو ان کی شخصیت محض ظاہر داری رہ جائے گی اور ایسی صورت میں ان کا رویہ منافقت، ریاکاری، غیبت اور تصنع کا حامل ہو جائے گا۔ ظاہر اور باطن کا یہ تضاد شیخ اور زاہد کی اپنی شخصیت کو دولخت کر دیتا ہے اور ان کی شخصیت اپنے وجود کی وحدت کھو بیٹھتی ہے۔ اگر اپنے وجود کی وحدت ختم ہو جائے تو تمام تر وحدت کا ادراک ممکن نہیں رہتا۔ چنانچہ کلاسیکی غزل میں شیخ اور زاہد کے کردار، مضحک کرداروں کی صورت میں نظر آتے ہیں۔

یہی شیخ اور زاہد، عام معاشرتی تعلقات میں یعنی منبر پر واعظ کی صورت میں اور اپنے انفرادی تعلقات میں ناصح کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ بالفاظ دیگر جہاں تک ان کے منصب کا تعلق ہے وہ اپنی حیثیت میں شیخ و زاہد ہیں مگر جب انسانی تعلقات کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں تو واعظ اور ناصح بن جاتے ہیں۔ گویا اجتماعی تعلق میں واعظ اور انفرادی تعلق میں ناصح۔

وہ تمام شعرا جن کے موضوعات کا تعلق اقداریات سے ہو اور اعلیٰ و ارفع زندگی کے رویے اور رجحانات ان کی غزل میں پائے جائیں، ان کے ہاں زاہد، شیخ، واعظ، ناصح محتسب اور ملا وغیرہ کے کرداروں پر گہرا طنز ملتا ہے۔ تقریباً تمام نمایاں کلاسیکی شعرا کے ہاں ان کرداروں کا سراغ

ملتا ہے مثلاً:

میر

شیخ جو تھا مسجد میں ننگا، رات کو تھا میخانے میں
جبّہ، خرقہ، کرتا، ٹوپی، مستی میں انعام کیا

....

کاہے کو آئے چوٹ کوئی دل پہ شیخ کے
اس بوالہوس نے اپنے تئیں تو بچا رکھا!

....

حرمت میں مے کے کہنے سے واعظ کے ہے فتور
کیا اعتبار رکھتی ہے اس پوچ گو کی بات
ناصح مرے جنوں سے آگہ نہ تھا کہ ناحق
گودڑ کیا گریباں سارا سلا سلا کر

....

گر قصد ادھر کا ہے تو ٹک دیکھ کے آنا
یہ زہر ہے زہاد نہ ہو خانۂ خالا

درد

صورتوں میں خوب ہوں گی شیخ گو حورِ بہشت
پر کہاں یہ شوخیاں، یہ طور، یہ محبوبیاں

....

شیخ صاحب کچھ نہ پوچھو خلق ہے وہ پر فساد
جس میں یاں اصلاح سے بھی فتنے برپا ہو گئے

....

ہماری اتنی ہی تقصیر ہے کہ اے زاہد
جو کچھ ہے دل میں ترے ہم وہ فاش کرتے ہیں

....

مت عبادت پہ پھولیو زاہد
سب طفیلِ گناہِ آدم ہے

....

ناصح میں دین و دل کے تئیں اب تو کھو چکا
حاصل نصیحتوں سے جو ہونا تھا ہو چکا

آتش

خم ندامت سے کیا محراب میں کعبے کا سر
گردنِ زاہد سے بوجھ اٹھا نہ جب زنار کا

....

اک دن حضورِ قلب سے ہوتی نہیں ادا
زاہد تری نماز کو میرا سلام ہے

....

عبث کرتا ہے واعظ میرے آگے ذکر حوروں کا
سنی میں نے بہت تریا چرتر کی کہانی ہے
سر ٹوٹے محتسب کا جو اس میکدے میں آئے
جام آہنی، صراحی ہے سنگ رخام کی

مومن

مومن اس زہد ریائی سے بھی کیا بدتر ہے
اس بتِ دشمنِ ایماں سے ہمارا اخلاص

واعظ کبھی ہلا نہیں کوئے صنم سے میں
کیا جانوں کیا ہے مرتبہ عرشِ عظیم کا

نہ مانوں کا نصیحت، پر نہ سنتا میں، تو کیا کرتا
کہ ہر ہر بات پر ناصح تمہارا نام لیتا تھا

نہ میری سُنے وہ نہ میں ناصحوں کی
نہیں مانتا کوئی کہنا کسی کا

....

ناصحِ ناداں یہ دانائی نہیں
دل کو سمجھاؤ، یہ سودائی نہیں

غالب

رندان در میکدہ گستاخ ہیں زاہد
زنہار نہ ہونا طرف ان بے ادبوں کے
کیوں رد قدح کرے ہے زاہد
مے ہے یہ مگس کی قے نہیں ہے

....

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

....

حضرتِ ناصح گر آئیں دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا

....

واعظ نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو
کیا بات ہے تمہاری شرابِ طہور کی!

غالب کے ہم عصر ذوق کے ہاں، زاہد کے مضحک کردار کی عکاسی کرتا ہوا درج ذیل شعر بہت مشہور ہے:

رندِ خراب حال کو زاہد نہ چھیڑ تو
تجھ کو پرائی کیا پڑی اپنی نبیڑ تو

ہم نے میر سے لے کر غالب تک، نمایاں اور نمائندہ کلاسیکی شعرا کے کلام سے اردو غزل کے کلاسیکی رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے، شیخ، زاہد، واعظ، ناصح، رقیب، محبوب، عاشق، اور دیگر کرداروں مثلاً محتسب، ملا، نامہ بر، رازداں، دربان وغیرہ کے بارے میں شعرا کے برتاؤ کی

وضاحت کی ہے۔اس تمام تر جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ روایتی کلاسیکی غزل میں پائے جانے والے تمام کردار اپنی کرداری خصوصیات کے باعث، جامد (Flate or Type) یا سکہ بند کرداروں (Stock Characters) کے زمرے میں رکھے جا سکتے ہیں۔تقریباً تمام کرداروں میں ڈرامائیت اور فعالیت یا تحرک مفقود ہے۔ان میں اسے اکثر کردار، غزل کے ساتھ اس طرح وابستہ ہو گئے ہیں کہ قاری اس صنفِ شعر میں ان کرداروں کی توقع کرنے لگتا ہے اور بالعموم اس کی یہ توقع پوری ہو جاتی ہے۔

اکثر کلاسیکی شعرا کے ہاں، کردار نگاری میں تضاد کا عنصر رونما ہوتا نظر آتا ہے۔ رقیب اور عاشق کے کردار کی کرداری خصوصیات میں نمایاں تضاد پیش کیا جاتا ہے۔جس کے باعث دونوں کی شخصیات نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں۔ نیز عاشق کے کردار کی آب وتاب بڑھ جاتی ہے۔اسی طرح عاشق کا نیاز مندانہ رویہ اور محبوب کا تجاہلانہ طرزِ عمل باہم متضاد ہیں۔رند اور شیخ یا زاہد کے کرداروں کی پیشکش میں بھی تضاد کا عنصر ملحوظ رکھا گیا ہے اور ان کرداروں کی کرداری خصوصیات باہم متصادم ہیں۔

کلاسیکی غزل میں نمایاں شعرا نے کردار نگاری کے بلاواسطہ اور بالواسطہ، دونوں طریقے استعمال کیے ہیں۔تاہم کردار نگاری کا بلاواسطہ طریق کار زیادہ نمایاں ہے۔اکثر شعرا اپنے بیان سے ہی اپنی (یعنی عاشق کے کردار کی) محبوب، رقیب، شیخ، زاہد، واعظ یا ناصح وغیرہ کے کرداروں کی خصوصیات بیان کرتے ہیں۔تاہم اکا دُکا مثالیں ایسی بھی مل جاتی ہیں جن میں کوئی کردار مکالمہ کرتا دکھائی دیتا ہے اور اس کے مکالموں سے اس کی شخصیت کا سراغ ملتا ہے۔

جہاں تک کردار نگاری میں مختلف فنی ابعاد کا تعلق ہے، غزل میں کردار نگاری میں فنی ابعاد بہت کم ملتے ہیں۔تاہم کہیں کہیں غزل کا واحد متکلم یعنی عاشق کا کردار خود کلامی کا حربہ استعمال کرتا ہے یا کوئی ایک کردار دوسرے سے مکالمہ کر رہا ہوتا ہے۔مثلاً عاشق محبوب سے یا محبوب عاشق سے، یا عاشق رقیب سے یا رقیب محبوب سے یا پھر عاشق واعظ یا ناصح وغیرہ سے محوِ کلام ہوتا ہے۔

کلاسیکی غزل کے تمام کردار ایک روایتی پیکر یا نمونے کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں اور شعرا نے ان میں زمانے کے عالمگیر رجحانات سمیٹ دیے ہیں اس لیے کسی ایک کردار مثلاً محبوب کے کردار کی خصوصیات تقریباً تمام غزل گو شعرا کی کم وبیش تمام غزلوں میں ایک سی ہی ہیں۔کسی ایک غزل میں محبوب کا کردار، دوسری غزل میں محبوب کے کردار سے ممیز اور ممتاز نہیں کیا جا سکتا۔یہی بات دیگر کرداروں پر بھی صادق آتی ہے اس لیے غزل میں ان کرداروں کی شخصیت کی موزونیت کا

جائزہ لینا عبث ہے۔

بحیثیت مجموعی، ہم کہہ سکتے ہیں کہ کلاسیکی غزل میں کردار نگاری میں زیادہ تنوع نہیں ملتا۔ اس صنف میں کردار نگاری اگرچہ کچھ زیادہ ڈرامائیت کی حامل نہیں ہے مگر پھر بھی اپنے مخصوص دائرے میں غزل کی کردار نگاری کی اہمیت سے مفر نہیں۔

غزل کے بعد، کلاسیکی شاعری میں، مثنوی مقبول ترین صنفِ سخن رہی ہے۔ کم وبیش ہر کلاسیکی شاعر نے مثنوی کے میدان میں طبع آزمائی کی۔ بعض شعرا نے اس صنف کو اپنے فلسفۂ حیات اور افکار ونظریات کی ترویج کے لیے بھی استعمال کیا۔ مثلاً عہد جدید میں اقبال کی مثنویات، اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی اس بات کا ثبوت ہیں۔ تاہم اصطلاح میں مثنوی سے مراد، کسی قصے یا کہانی کا منظوم شکل میں بیان ہے۔ مثنوی میں کہانی پن کے باعث کردر لازماً آتے ہیں جو اس کے پلاٹ کے ارتقا میں اہم کردار ادا کرتے ہیں یہی کردار کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔

مثنوی میں، بالعموم عاشق، محبوب، ہم راز، رقیب اور راوی کے کردار ملتے ہیں تاہم ان کے علاوہ بہت سے ضمنی کردار بھی دیکھنے میں آتے ہیں۔ کلاسیکی شعری ورثے میں شامل شاہکار مثنویاں فوق العادت اور فوق الفطرت عناصر پر مشتمل ہیں۔ البتہ اشخاصِ قصہ پری ہوں یا جن، دیو ہوں یا بھوت اصلاً انسان ہی نظر آتے ہیں۔ سید عابد علی عابد اس پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''......میر حسن کی مثنوی ہو یا طلسمِ ہوشربا کی داستانیں، پریوں اور جادوگرنیوں کے پرنوچ لیجئے تب بھی کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جیتی جاگتی عورت موجود رہتی ہے۔ اس طرح جنوں، بھوتوں اور دیوؤں کے سینگ اتار لیجئے اور ان کا رنگ بدل دیجئے تو وہ اچھے خاصے انسان بن جاتے ہیں''۔ (۱۷)

جہاں تک مثنوی میں پائے جانے والے مختلف کرداروں کا تعلق ہے، اس میں راوی کا کردار (Choral Character) ایک لازمے کی حیثیت رکھتا ہے۔ عموماً مثنوی نگار راوی کے کردار کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ کردار مختلف کرداروں کا تعارف کرواتا ہے۔ قصے یا کہانی کی مختلف جزئیات بیان کرتا ہے اور یوں کہانی کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی حیثیت ایک داستان گو کی سی ہے جو شنیدہ یا دیدہ داستان روایت کرتا ہے۔ شاہکار کلاسیکی مثنویات کا آغاز اسی طرح سے ہوتا ہے جیسے کوئی داستان گو داستان کا آغاز کر رہا ہو۔ مثلاً مثنوی سحر البیان میں راوی کے کردار کا داستان گو کا سا انداز دیکھیے:

کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ
کہ تھا وہ شہنشاہ گیتی پناہ

مثنوی گلزارِ نسیم میں راوی کے کردار کا یہی انداز ملاحظہ ہو:-

رودادِ زمانِ پاستانی
یوں رقم ہے خامہ کی زبانی
پورب میں ایک تھا شہنشاہ
سلطان زین الملوک ذی جاہ

راوی کے کردار کا یہ داستان گویانہ انداز قاری میں تجسس کا عنصر بڑھاتا ہے اور وہ مثنوی کے آئندہ پیش آنے والے واقعات پڑھنے کے لیے بے تاب ہو جاتا ہے۔ راوی کا یہ کردار بعض اوقات مثنوی میں خود بھی ایک اہم کردار ہوتا ہے مثلاً مرزا شوق کی مثنویات، ''فریبِ عشق''، ''بہارِ عشق'' اور ''زہرِ عشق'' میں واحد متکلم، یعنی مرزا شوق راوی کے کردار کے روپ میں بھی ہمارے سامنے آتے ہیں اور وہ ان مثنویات میں بحیثیت عاشق بھی نمایاں کردار کے حامل ہیں۔

راوی کے کردار کے بعد، عاشق کا کردار تمام نمائندہ مثنویات میں ملتا ہے۔ بالعموم عاشق کا کردار، کوئی شہزادہ وغیرہ ہوتا ہے۔ مثلاً مثنوی سحر البیان میں عاشق کا کردار، ایک شہزادہ ہے جس کا نام ''بے نظیر'' ہے۔ اسی طرح مثنوی گلزارِ نسیم میں بھی عاشق ایک شہزادہ ہے جس کا نام ''تاج الملوک'' ہے۔ تاہم مرزا شوق کی تینوں مثنویات میں، عاشق شہزادہ تو نہیں مگر یہ بھی طبقہ امرا سے تعلق رکھتا ہے اور کوئی نواب زادہ یا رئیس زادہ ہے۔ مگر نمائندہ کلاسیکی مثنویات کی ان مثالوں سے یہ نہیں سمجھ لینا چاہیے کہ مثنوی میں عاشق کے کردار کا اعلیٰ طبقاتی حیثیت کا حامل ہونا امر لازم یا کوئی مسلمہ اصول ہے۔ میر تقی میر اور میر اثر وغیرہ کے ہاں مثنویات میں اس روایت سے انحراف بھی ملتا ہے اور ان کی مثنویات کا ہیرو یا عاشق اکثر اوقات متوسط طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ جہاں تک عاشق کی کرداری خصوصیات کا تعلق ہے، عام طور پر وہ دنیا جہان کی خوبیوں کا مرقع ہوتا ہے۔ علوم وفنون میں طاق، ذہانت میں بے مثل اور شجاعت و بہادری میں اس کا کوئی حریف ملنا ممکن سا لگتا ہے۔ مگر یہ سب خصوصیات مثنوی نگاری کے بیان تک محدود ہوتی ہیں۔ جب عاشق پر عمل یا آزمائش کی گھڑی آتی ہے تو وہ بالعموم ایک منفعل کردار ثابت ہوتا ہے۔ مثلاً مثنوی سحر البیان ہی کو لے لیجیے میر حسن نے اس میں عاشق کے کردار، شہزادہ بے نظیر کا تعارف ان الفاظ میں کروایا ہے:

دیا تھا زبس حق نے ذہنِ رسا
کئی سال میں علم سب پڑھ چکا

معانی و منطق، بیان و ادب
پڑھا اس نے منقول و معقول سب
خبردار حکمت کے مضمون سے
غرض جو پڑھا اس نے قانون سے
کیے علم نوکِ زباں حرف حرف
اسی نحو سے اس نے کی عمر صرف
گیا نام پر اپنے وہ دلپذیر
ہر اِک فن میں سچ مچ ہوا بے نظیر

مگر عملی طور پر تمام قصے میں شہزادہ بے نظیر میں ان صفات کا پرتو کہیں بھی نظر نہیں آتا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس صورتِ حال پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

''یہ باتیں اول تو قرینِ قیاس نہیں اور اگر انہیں فرض کرلیا جائے، تو ان کا کوئی اثر شہزادہ بے نظیر کے کردار پر نظر نہیں آتا۔ اس کے علم و ذہانت کا کوئی اظہار پورے قصے میں نہیں ہوتا۔ وہ ایک سادہ لوح، کم عمر شہزادہ ہے۔ اس نے کہیں بھی اپنی ذہانت وعلم سے فائدہ اٹھانے کی کوشش نہیں کی''۔ (۱۸)

ڈاکٹر جمیل جالبی، شہزادہ بے نظیر کے کردار پر تبصرہ کرتے ہیں:

''شہزادہ بے نظیر کا کردار، بے حوصلہ، بے عمل نوجوان ہے جو قسمت کے جھکولے کھاتا رہتا ہے۔ جب مصیبتیں پڑتی ہیں تو حوصلۂ عمل کی بجائے رونے لگتا ہے''۔ (۱۹)

اسی طرح مثنوی گلزارِ نسیم میں بھی عاشق کا کردار یعنی شہزادہ تاج الملوک مثالی خوبیوں کا حامل ہے۔ تاہم سحر البیان کے ہیرو کے برعکس یہ ایک فعال کردار ہے۔ ذہانت اور عمل کا پتلا ہے۔ ہر مشکل کو کسی نہ کسی طرح اپنے موافق بنالیتا ہے۔ دلبر بیسوا اور دیو کی تسخیر اس کا ادنیٰ سا ثبوت ہے۔ پورے قصے میں اس نے صرف ایک بار حماقت کی کہ تنہا ہوتے ہوئے اپنے بھائیوں کو پھول دکھایا۔ مگر پھول چھنوا دینے کے بعد وہ رہینِ غم نہیں ہوجاتا بلکہ ارم جیسی عمارت اور بستی بسا کر بادشاہ سے فاتحانہ حیثیت سے ملتا ہے۔ یہ سارا کھیل اپنی کارگزاری اور بھائیوں کی غداری افشا کرنے کے ہے۔ افشا کا طریقہ اتنا مکمل ہے کہ اس میں ناکامی کی گنجائش نہیں۔

مرزا شوقؔ کی نمائندہ مثنوی زہرِ عشق میں چونکہ فوق الفطرت عناصر اور غیر معمولی باتوں کا شائبہ نہیں اس لیے اس میں عاشق کا کردار مثالیت کا حامل نہیں ہے وہ عام دنیا سے تعلق رکھتا ہے اور اس کی سرشت میں عام انسانوں کی طرح خامیاں ہیں۔ بلکہ عاشق کا کردار بہت معمولی ہے اس میں ایسی کوئی خوبی نہیں جو ہماری دلچسپی یا ہمدردی کو متحرک کرسکے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ''زہرِ عشق'' میں

عاشق کے کردار پر تبصرہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''اس میں حرکت نہیں انفعالیت ہے...''۔(۲۰)

کلاسیکی مثنویات میں، محبوب کا کردار بھی اہم حیثیت کا حامل ہے۔اس کردار کی پیشکش میں بھی، مثنوی نگار شعرا کے ہاں بالعموم مثالیت کا عنصر غالب ہے۔خاص کر حسن کے حوالے سے محبوب کا کردار مثالی حیثیت کا حامل ہوتا ہے۔مثلاً مثنوی سحر البیان میں محبوب کا کردار، شہزادی بدر منیر کا ہے۔جس کے حسنِ جہاں تاب کا نقشہ، میر حسن ان الفاظ میں کھینچتے ہیں:

برس پندرہ ایک کا سن و سال
نہایت حسین اور صاحب جمال
کرشمہ، ادا، غمزہ ہر آن میں
غرض دلبری ان کے فرمان میں

اسی طرح مرزا شوق کی مثنوی زہرِ عشق کی ہیروئین مہ جبین، بھی مثالی حسن کی مالک ہے۔مرزا شوق کی زبانی مہ جبیں کے حسن کا بیان سنیے:

ثانی رکھتی نہ تھی وہ صورت میں
غیرتِ حور تھی حقیقت میں
سبز نخلِ گلِ جوانی تھا
حسنِ یوسف فقط کہانی تھا
اس سن و سال پر کمال خلیق
چال ڈھال انتہا کی نستعلیق
چشم بد دور وہ حسیں آنکھیں
رشک چشم غزال چیں آنکھیں
تھی زمانے میں بے عدیل و نظیر
خوش گو، خوش جمال، خوش تقریر

کرداری خصوصیات کے اعتبار سے، مذکورہ بالا نمائندہ کلاسیکی مثنویات میں محبوب کے کردار میں کسی قدر تنوع ملتا ہے۔مثلاً سحر البیان کی ہیروئین شہزادی بدر منیر حوادث زیست سے بالکل ناآشنا ہے۔جب شہزادہ بے نظیر کھو جاتا ہے تو وہ خود اس کی تلاش میں نکلنے کی ہمت نہیں رکھتی۔وزیرزادی نجم النسا اس کی خاطر شہزادے کی تلاش میں سرگرداں ہوتی ہے۔دراصل شہزادی بدر منیر

کی یہ انفعالیت اس کی ناز و نعم کی تربیت کے باعث ہے۔ مگر سحر البیان کی ہیروئین کے برعکس "گلزارِ نسیم" کی ہیروئین بکاؤلی ایک فعال کردار ہے۔ وہ پریوں کی شہزادی ہے اس لیے اس میں ایک خوشگوار خود اعتمادی اور احساسِ قوت ہے۔ وہ حرکت و عمل میں مصروف نظر آتی ہے۔ جب بکاؤلی رات کو اندر سبھا میں جاتی ہے تو شہزادے سے پوچھ گچھ کی بجائے خود تفتیش کرنا زیادہ مناسب سمجھتی ہے یہ بات اس کے کردار کی فعالیت کا ثبوت ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین گلزارِ نسیم کے ہیرو اور ہیروئین کے کردار پر مجموعی طور پر تبصرہ کرتے ہوئے دونوں کرداروں کو فعال قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"...... کم قصوں میں ایسے ہیرو ہیروئین ملیں گے جن میں زندگی اس قدر جوش کھا رہی ہو......"۔(۲۱)

مثنوی زہرِ عشق کی ہیروئین مہ جبیں کا کردار اپنی وفا اور پاسِ محبت کے باعث دلکشی اور جاذبیت کا حامل ہے۔ قصے کے آخر میں اس کے زہر کھا کر خودکشی کرنے کے واقعے کو ہم اس کے کردار کے حوصلہ و عمل سے عاری ہونے کا ثبوت قرار دے سکتے ہیں۔ مگر ایسے حالات میں ایک با غیرت لڑکی کے لیے اس کے سوا کوئی چارہ بھی نہیں رہتا۔ اس لیے ہم اس کے کردار کو انفعالیت کا الزام نہیں دے سکتے۔

عاشق اور محبوب کا کردار تو کم وبیش ہر کلاسیکی مثنوی کا لازمہ ہے مگر ان کے علاوہ بھی کچھ کردار ہیں جو نمائندہ کلاسیکی مثنویات میں، مثنوی نگار کی عمدہ کردار نگاری کے باعث اہم حیثیت کے حامل ہیں مثلاً مثنوی سحر البیان میں "ہم راز" کا کردار جو وزیر زادی نجم النسا کا ہے۔

شوخ، بیباک، باحیا اور باوفا زندگی کے عملی پہلوؤں سے کاملاً آشنا، اپنی سہیلی یعنی شہزادی کے دل کا چور پکڑنے میں ماہر، نسوانی فطرت کے رموز و اسرار سے کاملاً آشنا، کم عمر مگر سوچنے کا انداز فلسفیوں کا سا ہے۔ یہ ہے نجم النسا اس کردار کی نمایاں خصوصیت شہزادی سے وفاداری ہے۔ وہ زندگی کے عملی پہلوؤں سے آشنا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نجم النسا کے کردار پر تبصرہ کرتے ہیں:

"نجم النسا کا کردار واقعی ایک زندہ کردار ہے... نجم النسا کا کردار سحر البیان کا سب سے متحرک و بنیادی کردار ہے اور یہی مثنوی کی جان ہے..."(۲۲)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے بھی نجم النسا کے کردار کو سحر البیان کا سب سے اہم اور متحرک کردار قرار دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"میر حسن کی کہانی کا سب سے اہم کردار نجم النسا ہے۔ دراصل نجم النسا کی بدولت ہی پوری داستان میں حرکت اور ہیرو، ہیروئین کے کردار میں فعالیت پیدا ہوتی ہے "(۲۳)

نجم النسا کا کردار کلاسیکی مثنوی کی تاریخ میں ایک جاندار، اہم اور انمٹ کردار ہے۔ اسے ہم

جدید طرز کی کردار نگاری کی طرف ایک نمایاں قدم قرار دے سکتے ہیں۔

مذکورہ بالا کرداروں کے علاوہ، کلاسیکی مثنویات میں ''رقیب'' کا کردار بھی ملتا ہے مثلاً سحر البیان میں ماہ رخ پری کا کردار اور بہت سے ضمنی کردار بھی سامنے آتے ہیں مثلاً بادشاہ، امرا، وزرا، شہزادیاں، جن، پریاں، خادمائیں، خدام وغیرہ۔

کلاسیکی شاعری میں اہم مثنوی نگاروں میر حسن، نسیم اور مرزا شوق کی نمائندہ مثنویات **سحر البیان**، **گلزارِ نسیم**، اور **زہرِ عشق** کے جائزے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کلاسیکی مثنوی میں اگرچہ بہت سے کردار مل جاتے ہیں مگر محبوب، عاشق اور ہم راز کے کردار زیادہ نمایاں ہیں۔ کہیں کہیں رقیب اور نامہ بر کا کردار بھی مل جاتا ہے جو کہانی کے ارتقا میں اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔

ان مثنویات میں جامد کردار (Type Character) بھی ملتے ہیں، جو اپنی کرداری خصوصیات کے اعتبار سے منفعل اور غیر متحرک نظر آتے ہیں مثلاً **سحر البیان** میں شہزادہ ''بے نظیر'' اور ''شہزادی بدر منیر'' اور ڈرامائی کردار (Round Character) بھی مل جاتے ہیں جو واقعات و حالات کے فشار سے متاثر ہوتے ہیں اور ارتقا پذیر ہوتے ہیں مثلاً **سحر البیان** میں ہم راز کا کردار یعنی ''وزیر زادی نجم النسا'' اور **گلزار نسیم** میں ''تاج الملوک'' اور بکاؤلی کا کردار وغیرہ۔

سید عابد علی عابد کلاسیکی مثنوی کے افرادِ قصہ کی کرداری خصوصیات کے تنوع کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''افرادِ داستان ایک دوسرے سے ممتاز اور مشخص معلوم ہوتے ہیں۔ یہ نہیں کہ سب کی شکل تو ایک جیسی ہو فقط لباس کا فرق ہے۔ یہ کردار اپنی زندگی دوسروں کی طرح زیست سے بسر کرتے ہیں اور واقعات و کوائف سے مختلف اثر قبول کرتے نظر آتے ہیں۔ اختلاف کلام، اختلاف مزاج کا آئینہ ہے۔ کرداروں میں وہی تنوع ہے جو ہم روزانہ ساتھی کرداروں میں دیکھتے ہیں۔'' (۲۰)

کلاسیکی مثنوی میں، مثنوی نگار شعرا کے ہاں کردار نگاری میں تضاد کا عنصر بھی ملتا ہے۔ ایک کردار کے مقابل متضاد خصوصیات کا حامل کردار پیش کیا جاتا ہے جس سے دونوں کرداروں کی کرداری خصوصیات نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں اور کسی ایک کردار کی خصوصیات کی آب و تاب بڑھ جاتی ہے۔ نیز تضاد کے عنصر کے باعث وہ کردار زیادہ کامیابی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً **سحر البیان** میں شہزادی بدر منیر اور وزیر زادی نجم النسا کے کردار میں تضاد ہے۔ نجم النسا چنچل چالاک

ہے، بدر منیر اتنی ہی سیدھی اور بھولی بھالی ہے۔ وزیر زادی زندگی کے عملی پہلوؤں سے آشنا اور بے باک ہے۔ بدرِ منیر حوادثِ زیست سے بالکل بے خبر ہے۔ نجم النسا جواں مردانہ عزم رکھتی ہے۔ بدر منیر کی نسوانیت اس جواں مردی کے مقابلے میں اور زیادہ روشن اور نمایاں نظر آتی ہے۔ نجم النسا کا عشق مقصد کے تابع ہے بدرِ منیر کا مقصدِ حیات ہی عشق ہے ان دونوں کرداروں میں اس تضاد کے باعث، وزیر زادی نجم النسا کا کردار ابھر کر سامنے آیا ہے اور مثنوی میں مرکزی اہمیت کا حامل بن گیا ہے سید عابد علی عابد اس کے متعلق لکھتے ہیں:

''بدر منیر اور نجم النسا کا کردار ایک دوسرے کی ضد ہیں دونوں کردار اس تضاد کے باعث زیادہ روشن، نمایاں، شوخ اور جاندار دکھائی دیتے ہیں''۔ (۲۵)

مرزا شوق کی مثنویات میں بھی تضاد کا عنصر نمایاں ہے مثلاً مثنوی زهــر عشق کی ہیروئین جتنی سادہ، باغیرت اور باوفا ہے ہیرو اتنا ہی مجہول عادات کا مالک ہے۔ ہیرو ایک فریب کار عاشق کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے جبکہ ہیروئین راہِ عشق میں زہر کھا کر جان دے دینے کا حوصلہ رکھتی ہے اور اس نے ایسا کر دکھایا۔ ہیرو اور ہیروئین کی شخصیت میں یہی تضاد المیہ تاثر ابھارنے میں معاون ثابت ہوا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ مرزا شوقؒ کے ہاں کردار نگاری میں تضاد کے عنصر کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:-

''..... شوق کرداروں کے شدید تضاد دکھا کر المیہ احساس ابھارنے میں کامیاب رہے ہیں۔'' (۲۶)

متذکرہ بالا نمائندہ مثنوی نگار شعرا کے ہاں کردار نگاری کے دونوں طریقے یعنی بلاواسطہ طریقہ اور بالواسطہ طریقہ استعمال میں لائے گئے ہیں۔ بعض اوقات شاعر، کرداروں کا تعارف اپنے بیان کے ذریعے کرواتا ہے اور اس کے حسن، ذہانت یا شجاعت اور دیگر خصوصیات سے قاری کو آگاہی بخشتا ہے مثلاً مثنوی سحر البیان میں شہزادہ بے نظیر کا شاعر نے بلاواسطہ تعارف کروایا ہے۔ اس کی ذہانت اور علم کا بھی بتایا ہے اور اس کی عادات و خصائل کے متعلق کہتا ہے:

رذیلوں سے نفروں سے نفرت اسے
فقط قابلوں ہی سے صحبت اسے

شہزادی بدر منیر کے حسن و جمال کا بیان شاعر کی زبانی ہے اور شاعر اس کے خصائل سے بھی متعارف کرواتا ہے:

تغافل، حیا، ناز، شوخی، غرور
ہر اک اپنے موقع پہ وقتِ ضرور

تبسم، ترحم، تکلم، ستم
موافق ہر اِک حوصلے کے، کرم

سید عابد علی عابد، میر حسن کی کردار نگاری کے بلاواسطہ طریقے کے متعلق لکھتے ہیں:-

''مثنوی میر حسن میں میر حسن نے کرداروں کا اپنے بیان کے ذریعے تعارف کروایا ہے'' (٢٧)

میر حسن کی بلاواسطہ کردار نگاری کی ایک اور مثال نجم النسا کے کردار کی پیشکش میں ملتی ہے لکھتے ہیں:

تھی ہمراہ اک اس کے دختِ وزیر
نہایت حسین اور قیامت شریر
زبس تھی ستارہ سی وہ دلربا
اسے لوگ کہتے تھے نجم النسا

میر حسن کے ہاں کردار نگاری کا بالواسطہ طریقہ بھی ملتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اس بات کی تائید کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''میر حسن نے کردار نگاری دو طرح کی ہے۔ کرداروں کے اوصاف کے تفصیلی بیان سے بھی اور واقعات کی رفتار سے بھی۔ اس کے علاوہ کردار سازی میں، مکالموں سے، عادت کے عملی اشاروں سے (مثلاً ع کوئی لے کے زیر زنخداں چھڑی) کنایات سے اور فضا کے حوالوں سے اور جھلکیوں سے بھی خوب کام لیا ہے۔ (٢٨)

بالواسطہ کردار نگاری کی مثنوی **سحر البیان** میں بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ کرداروں کی حرکات وسکنات سے ان کی خصوصیات اور کردار کے تعارف کی بہترین مثال، ڈومنی عیش بائی کے کردار کی پیشکش ہے مثال دیکھیے:

عجب چال سے وہ چلی نازنیں
کہ مستی میں پاؤں کہیں کا کہیں
وہ خلقت کی کرنی وہ ذوقن بنا
نشے میں بھبھوکا سا چہرہ بنا
وہ بن پوچھے ہونٹوں کی مسی غضب
کہ منہ پر تھی گویا قیامت کی شب

وہ مہندی کا عالم وہ توڑے چھڑے
وہ پاؤں میں سونے کے دو دو کڑے
چلی واں سے دامن اٹھاتی ہوئی
کڑے سے کڑے کو بجاتی ہوئی

اسی طرح شہزادہ بے نظیر کی پیدائش کے موقعے پر جشن میں ناچنے والیوں کی ادائیں، ان کے کردار اور پیشے کا تعارف ہیں:-

دکھانا کبھی اپنی چھب مسکرا
کبھی اپنی انگیا کو لینا چھپا
دوپٹے کو کرنا کبھی منہ کی اوٹ
کہ پردے میں ہو جائے دل لوٹ پوٹ

کرداروں کے مکالمے بھی ان کی شخصیت کا سراغ دیتے ہیں مثلاً نجم النسا کے درج ذیل مکالمے اس کی طبیعت کی شوخی کے عکاسی ہیں:

ترا قیدی جا کر چھڑا لائی ہوں
اور اک اور بندھو اڑا لائی ہوں
عجب وقت میں میں ہوئی تھی جدا
کہ دلبر کو تیرے دیا لا ملا
مگر ایک یہ آپڑی بے بسی
کہ میں تیری خاطر بلا میں پھنسی

ماہ رخ پری، جو رقیب کا کردار ادا کر رہی ہے، اس کی منتقم مزاجی اس کے ان مکالموں سے عیاں ہوتی ہے جب اسے شہزادہ بے نظیر اور شہزادی بدر منیر کی ملاقاتوں کے متعلق پتا چلتا ہے وہ آگ بگولا ہو جاتی ہے اس کی گفتگو ملاحظہ کریں:

یہ اڑتی سی اس کو خبر سن پڑی
کہا دیکھ پاؤں تو اس کو ذری
تو کھا جاؤں کچا، اسے موت ہو
لگی ہے مری اب تو وہ سوت ہو
وہ آگے تو آوے مرے نابکار

کروں اس کے دامن کو میں تار تار

اسی طرح گلزارِ نسیم میں دیا شنکر نسیم نے کردار نگاری کا بالواسطہ طریقہ استعمال کیا ہے۔ بکاؤلی اندر سبھا سے عرصے تک غائب رہتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ تاج الملوک کی محبت میں گرفتار ہے اور اس کی محبتوں کا لطف اٹھا رہی ہے۔ راجہ اندر دوسری پریوں سے بکاؤلی کی غیر حاضری کا سبب دریافت کرتا ہے تو جواب ان میں ان کا ردِ عمل دیکھیے:

منہ پھیر کے ایک مسکرائی
آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی
چتون کو ملا کے رہ گئی ایک
ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

ان حرکات وسکنات کا بیان سے بکاؤلی کی سہیلیوں کی شرم وحیا سامنے آتی ہے۔ وہ کنواری دوشیزائیں ہیں۔ نازک موقع ہے۔ حیا کے مارے بتا بھی نہیں سکیں مگر راجہ اندر سامنے ہے اور اس کے حکم کی تعمیل بہر حال کرنی ہے۔ علاوہ اس مثال کے گلزارِ نسیم میں مثنوی نگار نے بلاواسطہ کردار نگاری کا طریقہ بھی اپنایا ہے اور کرداروں کی خصوصیات کا تعارف خود کروایا ہے۔ مرزا شوق کی مثنوی زهرِ عشق میں بھی کردار نگاری کے دونوں طریقے ملتے ہیں۔ کہیں مرزا شوق کرداروں کے حسن و جمال یا دیگر خصوصیات کا تعارف خود کرواتے ہیں اور کہیں کرداروں کے مکالمے، ان کی شخصیت اور نفسیات کا تعارف بن جاتے ہیں۔

متذکرہ بالا کلاسیکی مثنویات میں ہر قسم کے کردار ملتے ہیں عام طور پر ان مثنوی نگاروں نے تقریباً تمام کرداروں کی پیشکش میں موزونیت کا خیال رکھا ہے مثلاً مثنوی سحر البیان ہی کو لے لیجیے اس میں کردار نگاری میں موزونیت کا عنصر نمایاں ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اسی پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ہر کردار کی شخصیت، منصب، عمر، ماحول اور نفسیاتی رجحان کو ملحوظ رکھ کر انہیں قصے کے قارئین یا سامعین سے روشناس کرایا ہے"۔ (۲۹)

ڈاکٹر صادق سحر البیان کی کردار نگاری کی موزونیت کے بارے میں رقمطراز ہیں

"... The King, the minister, the princess, the servants, astrologers, all talk in Character, i.e. their words and sentiments are appropriate to the character, mood, or situation of the speaker"(30).

یہی بات گلزارِ نسیم اور زہرِ عشق پر بھی کافی حد تک منطبق ہوتی ہے۔ مثنویات میں موزونیت کا عنصر خاص کر مکالمہ نگاری میں نمایاں ہے۔ مکالمے کی مدد سے کردار کی ہمہ گیر شخصیت اور انفرادی ہستی کی تفہیم، تشریح و توضیح ممکن ہوئی ہے۔ نیز یہ مکالمے محض کردار نگاری میں ہی معاون نہیں ہیں بلکہ ان کی برجستگی مثنویات میں ڈرامائیت میں اضافے کا موجب بن گئی ہے۔

مختلف مثنویات میں مکالموں پر کردار کی شخصی حیثیت کا اثر ملتا ہے۔ اکثر مثنوی نگاروں نے کردار کی عمر، جنس، پیشے، مقام، تربیت اور ماحول کو پیش نظر رکھا ہے۔ سحر البیان اس کی نمایاں مثال ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی سحر البیان کے کرداروں کے مکالموں کی موزونیت کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> سحر البیان کا بادشاہ چاہے وہ بے نظیر کا باپ ہو چاہے مسعود شاہ ہو اپنے لہجے اور روپ سے بادشاہ معلوم ہوتا ہے۔ شہزادہ بے نظیر کے رہنے سہنے کا طریقہ اور اندازِ گفتگو شہزادوں کا سا ہے۔ بدر منیر شہزادیوں کی سی گفتگو کرتی ہے اور اپنی ہمجولیوں سے خصوصاً نجم النسا سے چہلیں کرتے ہوئے لکھنو کے اونچے گھرانے کی خواتین کا روزمرہ بولتی ہے۔ رمّال اور نجومی اپنی خاص اصطلاحات استعمال کرتے ہوئے بھی بادشاہ کے دبدبے کے سامنے مرعوب ہیں۔ پنڈتوں کی بول چال اور جوگن بنتے وقت نجم النسا کا لہجہ ہندوانہ ہو جاتا ہے..... نجم النساء وزیر زادی ہے۔ ہماری داستانوں کے معیار کے مطابق عقل و تدبّر کے جملہ محاسن وزیر اور وزیروں کی اولاد کو حاصل ہے۔ اس کی گفتگو کا انداز شہزادی کے مرتبے سے ایک درجے نیچے رہتا ہے...''(۳۱)

سحر البیان کے مکالموں میں موزونیت کی مثالیں دیکھیے:

پنڈت

کہا رام جی کی ہے تجھ پر دیا
چندر ماسا بالک ترا ہوئے گا
نکلتے ہیں اب تو خوشی کے بچن
نہ ہو گر خوشی تو نہیں برہمن

نجومی

نجومی بھی کہنے لگے در جواب
کہ ہم نے بھی دیکھی ہے اپنی کتاب
نحوست کے دن سب گئے ہیں نکل

عمل اپنا سب کر چکا ہے زحل
ستاروں نے طالع کے بدلے ہیں طور
خوشی کا کوئی دم میں آتا ہے دور

نجم النسا جوگن کے روپ میں

کہا ہنس کے جوگن نے ہر بول ہر
جہاں سے تو آیا چلا جا ادھر

گلزارِ نسیم اور زہرِ عشق میں مکالمہ نگاری میں کرداروں کی نفسی کیفیات کے اعتبار سے موزونیت کا اہتمام ہے۔ گلزارِ نسیم میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں مثلاً بکاؤلی کی ماں جمیلہ جب ناگاہ دیکھتی ہے کہ بکاؤلی، تاج الملوک کے ساتھ گرم اختلاط ہے تو اس کا غم وغصہ سے برا حال ہو جاتا ہے دیا شنکر نسیم نے اس کے غم وغصہ، شرم وحیا اور اخفائے راز کی خواہش کا اظہار نہایت عمدگی سے ان لفظوں میں کیا ہے:

بیٹی کی طرف کیا اشارہ
جھنجھلا کر کہا خام پارہ
حرمت میں لگایا داغ تو نے
لٹوائی بہارِ باغ تو نے
تھمتا نہیں غصہ تھامنے سے
چل دور ہو میرے سامنے سے

حمالہ جادوگرنی، بکاؤلی کے سامنے پھول کے چور سے لاعلمی کا اظہار کرتی ہے جبکہ بکاؤلی جانتی ہے کہ حمالہ اس سازش میں شریک ہے۔ حمالہ جادوگرنی کے اس مکارانہ جواب پر بکاؤلی غضب ناک ہو جاتی ہے۔ اس کے غصے کے عکاس، برجستہ اور مؤثر مکالمے دیکھیے

یہ سن کے وہ شعلہ ہو بھبھوکا
بولی کہ تجھے لگاؤں لوکا
تیرا ہی تو ہے فساد مردار
داماد کو گل مجھے دیا خار
گل نقب کی راہ لے گیا چور
زندہ کر دا، اس [illegible]ے کو در گور

مرزا شوق کی مثنویوں میں، ''عاشق'' اور ''محبوب'' کے کرداروں کے مکالمے ان کی صنف کی

نفسیات کے عکاس ہیں۔ہیروئین کے مکالمے،عورت پن (Womanliness) کے حامل ہیں جبکہ ہیرو کے مکالمے مردانہ پن (Manliness) کے۔ڈاکٹر فرمان فتح پوری زہرِ عشق کی کردار نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نواب مرزا شوق نے ہیرو، ہیروئین، ماما، ماں، باپ سب کے جذبات کی ترجمانی میں موقع محل اور ان کی نفسیات ومزاج کا پورا پورا لحاظ رکھا ہے''(۳۲)

مرزا شوق ہی کی ایک اور مثنوی بہارِ عشق کے مکالموں کی برجستگی اور موزونیت پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

''ہیرو ہیروئین کے برجستہ اور برمحل مکالموں نے اس مختصر منظوم افسانے میں ایسے ڈرامائی عناصر پیدا کر دیے ہیں جو اردو مثنویوں میں بہت کم ملتے ہیں''۔(۳۳)

اسی مثنوی بہارِ عشق کی کردار نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری مزید لکھتے ہیں:

''......اس اعتبار سے بھی کہ اس مثنوی میں شوق نے عورت اور مرد کی فطرت اور نفسیات بڑی صفائی اور کامیابی اور ایمانداری کے ساتھ پیش کی ہے......''(۳۴)

ڈاکٹر سید عبداللہ،مثنوی زھرِ عشق کے حوالے سے مرزا شوق کی کردار نگاری کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''واقعات کے سادہ سلسلوں کے اندر مکالمے کا لطف اور عادات وجذبات کے گہرے رنگ دکھانا شوق کا اصل میدانِ کمال ہے''۔(۳۵)

اوپر کی تمام مثالوں اور نقادوں کے بیانات سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نمائندہ کلاسیکی مثنویات میں کردار نگاری میں موزونیت کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔تاہم پھر بھی مثنوی نگار شعرا کردار نگاری کرتے ہوئے کہیں کہیں ٹھوکر کھا گئے ہیں اور موزونیت کا دامن ہاتھ سے چھوٹتا دکھائی دیتا ہے مثلاً ڈاکٹر صادق کا خیال ہے کہ شہزادی بدر منیر کے کچھ مکالمے اس کی حیثیت سے لگا نہیں کھاتے۔وہ لکھتے ہیں:

"Occasionally, one detects a false note in the archness, Coquetry, and pertness of his aristoratic ladies. ...The wish to dazzle and attract is, no doubt, as great in a princess as in a cottage girl, but the following speech by Badr-e-Munir is obviously in false key.

مرد تم پری پہ وہ تم پہ مرے   بس اب تم ذرا مجھ سے بیٹھو پرے

یہ شرکت تو بندی کو بھاتی نہیں
میں اس طرح کا دل لگاتی نہیں
بھلے چنگے دل کو جلاوے کوئی
عبث تم سے کیوں دل لگاوے کوئی (36)

اسی طرح گلزارِ نسیم میں، دیا شنکر نسیم سے بعض کرداروں کی ترجمانی میں چوک ہوئی ہے ۔مثلاً داستان کے آغاز میں انھوں نے زین الملوک کے چاروں بیٹوں کو ذہین و ذکی بتایا ہے:

خالق نے دیے تھے چار فرزند
دانا، عاقل، ذکی، خردمند

لیکن ان کے کردار و اعمال نے آگے چل کر ان کے ان اوصاف کی تکذیب کر دی ہے۔ یہ چیز شخصیت نگاری کے اصول کے منافی ہے۔

مثنوی کے متعلق ،اوپر کے تمام مباحث سے، یہ بات سامنے آتی ہے کہ کلاسیکی مثنوی میں متنوع کردار پائے جاتے ہیں اور یہ سب کرداروں کو کسی ایک قسم کی ذیل میں نہیں رکھے جا سکتے بلکہ ان میں ہر قسم کے مثلاً جامد (Type)، متحرک (Round)، سکہ بند (Stock) کردار پائے جاتے ہیں۔ بالعموم ان کرداروں کی پیشکش میں مثنوی نگاروں نے موزونیت کو ملحوظ رکھا ہے تاہم کہیں کہیں موزونیت سے انحراف بھی ملتا ہے مگر ایسی مثالیں بہت کم ہیں۔ اس کردار نگاری سے مثنویات میں مختلف فنی ابعاد جنم لیتے ہیں مثلاً کرداروں کا تعارف، ایک کردار کا دوسرے کردار سے مکالمہ یا خود کلامی وغیرہ جہاں تک کردار نگاری کے دو مختلف طریقوں کے برتاؤ کا سوال ہے اکثر مثنوی نگاروں کے ہاں بلاواسطہ اور بالواسطہ، دونوں طریقوں سے کردار نگاری کا رجحان دکھائی دیتا ہے۔ المختصر یہ کہ ہم کہہ سکتے ہیں کلاسیکی مثنوی میں کردار نگاری غزل کی نسبت، زیادہ کامیاب دکھائی دیتی ہے۔

کلاسیکی اردو شاعری میں کردار نگاری کے نقطہ نظر سے مرثیہ بھی ایک اہم اور قابل ذکر صنف ہے۔ لغوی حیثیت سے مرثیہ کے معنی وصف میت کے ہیں۔ مرثیہ کسی مصیبت اور تباہی پر بھی لکھا جا سکتا ہے۔ ہمارے ہاں اصطلاحی حیثیت سے مرثیے کا مطلب شہدائے کربلا پر اظہارِ غم سمجھا جاتا ہے۔

مرثیے کی خارجی ساخت درج ذیل بیان کی جاتی ہے:

(۱) چہرہ (۲) رخصت (۳) آمد (۴) سراپا (۵) رجز (۶) جنگ (۷) شہادت (۸) بین

مرثیے کے ان اجزا میں سے ''سراپا'' میں ہیرو کے جسمانی نقوش کا بیان ہوتا ہے۔ گویا اس میں کردار کا تعارف کروایا جاتا ہے۔ ''رجز'' میں کسی کردار کو دیگر کرداروں کو جنگ کا حوصلہ دلاتے

دکھاتے ہیں۔اس بیان میں بعض اوقات مختلف کرداروں کی شجاعت کا بیان، رجز گو کردار کی زبانی مل جاتا ہے۔''جنگ'' میں مختلف کرداروں کو میدانِ جنگ میں مخالفوں سے برسیر پیکار دکھایا جاتا ہے۔دورانِ جنگ مختلف کرداروں کی حرکات وسکنات کے بیان سے ان کے کردار کی بہادری یا بزدلی کا پتا چلتا ہے۔''بین'' میں کرداروں کے جذبات،نفسیات اور آپس کے تعلقات کی عکاسی کی جاتی ہے۔گویا مرثیے کے تقریباً تمام اجزا میں،مرثیہ نگار کے لیے،کردار نگاری کی گنجائش بخوبی نکلتی ہے۔

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ مرثیہ نگار،مرثیے میں بہت سے کردار ہمارے سامنے لاتا ہے۔یہ سب کے سب تاریخی کردار ہیں۔نامور مرثیہ نگاروں کے مرثیوں کو سامنے رکھ کر ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ،مرثیہ نگار درج ذیل کرداروں سے چند ایک کردار مرثیے میں پیش کرتا ہے:

(۱) حضرت امام حسینؑ (۲) حضرت عباسؑ (۳) حضرت زینبؑ
(۴،۵) عونؑ و محمدؑ (۶) حضرت صغراؑ (۷) حضرت سکینہؑ
(۸) حضرت علی اصغرؑ (۹) حضرت علی اکبرؑ (۱۰) حضرت سجادؑ
(۱۱) حضرت شہر بانوؑ (۱۲) شمر (۱۳) حُر
(۱۴) ابن سعد وغیرہ۔

متذکرہ بالا تمام کردار اپنی کرداری خصوصیات کی بنا پر،جامد کرداروں (Type Characters) کی ذیل میں رکھے جاسکتے ہیں۔ان کی کرداری خصوصیات میں واقعات کے ارتقا سے کوئی تبدیلی نہیں آتی۔تمام کردار یا تو خیر کے نمائندے ہوتے ہیں یا شر کے گویا ان میں مثالیت کا عنصر غالب ہے۔تاہم ان کی چند ذاتی خصوصیات ہیں جو انھیں ایک دوسرے سے ممیّز کرتی ہیں مثلاً امام حسینؑ کا علم و فضل اور حلم و بردباری،حضرت عباس کا جلال اور شانِ عتاب، حضرت شہر بانو کا عدیم المثال صبر،حضرت زینب کی اپنے بھائی سے بے نظیر محبت وغیرہ مگر مرثیے کے کرداروں میں مثالیت کے غالب عنصر کے باعث،کلیم الدین احمد مرثیہ نگاروں کے ہاں کردار نگاری کی یکسانیت پر سخت معترض نظر آتے ہیں اور کہتے ہیں:

> ''سیرت نگاری اردو شعرا میں سراسر مفقود ہے۔انیس کے مراثی میں بھی اس کا وجود نہیں۔وہ ہر فرد کی شخصیت کو الگ الگ واضح نہیں کرتے۔سب ایک ہی رنگ میں رنگے نظر آتے ہیں۔ہر فرد میں وہی خوبیاں ہیں جو دوسروں میں پائی جاتی ہیں''۔(۳۷)

رثائی شاعری کا غیر جانبدارانہ تجزیہ کیا جائے،کلیم الدین احمد کی رائے اتنی درست معلوم نہیں ہوتی۔انیس کے کردار،ناول یا ڈرامے کے کردار کی طرح تخیلی نہیں بلکہ تاریخی ہیں اور ایسے

تاریخی کردار جوز بردست مذہبی حیثیت رکھتے ہیں۔ مرثیہ نگار ان کی روایات اصولوں اور اعتقادات سے انحراف نہیں کرسکتا۔ مرثیوں میں بعض کردار فوق الفطرت خصوصیت بھی رکھتے ہیں۔ مگر مرثیہ نگاروں، خاص کر انیس اور دبیر نے اپنے مرثیوں میں زیادہ تر کرداروں کے انسانی خصائل اور نفسیاتی و جذباتی پیچیدگیوں کو پیش کیا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کے سارے کرداروں میں ایک نئی جہت کا احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ اعتراض اپنی جگہ کوئی خاص وزن نہیں رکھتا کہ مرثیے کے کرداروں میں تدریجی ارتقا نہیں بلکہ وہ بنے بنائے ترشے ترشائے ہوئے رکھے ہیں جو کردار نگاری کے منافی ہے۔ پروفیسر احتشام حسین بھی کم وبیش اسی قسم کی رائے کا اظہار کرتے ہیں اور انیس پر کلیم الدین احمد کی جانب سے عائد کردہ الزام کا جواب یوں دیتے ہیں:

> ''جب کرداروں کے متعلق ناواقفیت ہو اور اشاروں، کنایوں اور استعاروں کی زبان سمجھ میں نہ آئے، اس وقت یہ سمجھنا کہ شاعر کردار نگاری میں ناکام رہا ہے۔ شاعر کے ساتھ ناانصافی ہے۔ مرثیہ کی کردار نگاری، ناول اور ڈرامے کی کردار سازی سے مختلف ضرور ہے لیکن ایسا نہیں کہ میر انیس نے کرداروں کی ظاہری اور باطنی، جذباتی اور ذہنی کیفیات اور نفسیات کا لحاظ ہی نہیں رکھا اور بنے بنائے کرداروں کو بنی بنائی شکلوں میں بغیر کدوکاوش کے پیش کر دیا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ان کے کرداروں کا عمل ہمیں متاثر نہ کرتا اور ہمیں ان کے متعلق متجسس نہ بناتا۔ شاید ان کے کرداروں کے جاندار ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ میر انیس نے یہ عقیدہ رکھتے ہوئے کہ امام حسین اور ان کے ساتھی الوہی شان رکھتے تھے۔ عام طور سے کرداروں کے انسانی پہلوؤں ہی پر زور دیا ہے''۔ (۳۸)

مرثیے میں کردار نگاری کے دونوں طریقے یعنی بلاواسطہ اور بالواسطہ طریقے ملتے ہیں۔ کبھی مرثیہ نگار، اپنے کردار کے حلیے اور کرداری خصوصیات کا بیان خود کرتا ہے۔ یہ کردار نگاری کا بلاواسطہ طریقِ کار ہے۔ کردار نگاری کا بلاواسطہ طریقِ کار اپناتے ہوئے، مرثیہ نگار کبھی تضاد کے عنصر سے بھی کام لیتا ہے۔ خیر کے نمائندہ کردار کے مقابل، شر کے نمائندہ کردار کا تعارف بھی کرواتا ہے۔ اس طرح دونوں کرداروں کی کرداری خصوصیات اجاگر ہوتی ہیں۔ اس ضمن میں بالعموم انیس و دبیر کے ہاں مدح وذم کو پہلو بہ پہلو رکھا گیا ہے۔ خیر کے مقابلے میں نمائندہ شر کو نہ صرف ذلیل ثابت کیا گیا ہے کہ اس کے مقابلے میں فتح مندی کا مرتبہ گھٹتا ہوا محسوس ہو اور نہ ہی اتنی شان و شوکت دکھائی گئی ہے کہ مذہبی خیال کے خلاف لگے۔ ذیل کی امثال اگرچہ انیس کے دو مختلف مراثی سے لی گئی ہیں۔ تاہم ان میں خیر اور شر کے نمائندوں کی پیشکش میں مذکورہ التزام دکھائی دیتا ہے۔ پہلے انیس کی زبانی نمائندہ خیر حضرت امام حسین کا تعارف دیکھیے

شیرِ خدا کا خودِ مبارک ہے زیبِ سر
کلغی ہمائے اوجِ سعادت کی جس میں پر
ماتھا ہے یا کہ ابر سے نکلا ہوا قمر
ابرو ہیں ذوالفقار ید اللہ نامور
ڈورے جو سرخ سرخ ہیں چشمِ سیاہ میں
پھرتی ہیں خوں بھری ہوئی تیغیں نگاہ میں
اس کی خوشی جو تھی کہ ملا رایت رسول
رخسار تھے کھلے ہوئے دوار غواں کے پھول
قد سرو باغِ حسن نہ پستی فزوں نہ طول
وہ لب کہ جس سے روح کی ہو تازگی حصول

اسی طرح انیس ایک مرثیے میں شر کے نمائندے کا تعارف ان الفاظ میں کرواتے ہیں:

بالا قد و مہیب و تنو مند و خیرہ سر
روئیں تن و سیاہ دروں، آہنی کمر
ناوک پیام مرگ کے، ترکش اجل کا گھر
تیغیں ہزار ٹوٹ گئیں جس پہ وہ سپر
دل میں بدی طبیعتِ بد میں بگاڑ تھا
گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا

نامور مرثیہ نگاروں کے ہاں کردار نگاری کا بلاواسطہ طریقِ کار بھی ملتا ہے۔ مختلف کرداروں کی حرکات و سکنات اور خاص کر ان کے مکالمے ان کی نفسیات اور جذبات کے عکاس ہیں مثلاً انیس کے ہاں حضرت امام حسینؓ کے درج ذیل مکالمے ان کی شخصیت کے عجز و انکسار کا سراغ دیتے ہیں:

یہ تو نہیں کہا کہ شہ مشرقین ہوں
مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

امام حسینؓ کے صبر و حلم کے عکاس، درج ذیل مکالمے دیکھیے:

مجھ کو لڑنا نہیں منظور یہ کیا کرتے ہو
تیر جوڑے ہیں جو تم نے تو خطا کرتے ہو

کیوں بی زادے پہ غربت میں جفا کرتے ہو
دیکھو اچھا نہیں یہ ظلم، برا کرتے ہو
شمع ایماں ہوں اگر سر مرا کٹ جائے گا
یہ مرقع ابھی اک دم میں الٹ جائے گا

انیس کے ہی لکھے ہوئے ایک مرثیے میں، ابنِ سعد کے مکالمے دیکھیے جس سے اس کے غرور کا اندازہ ہوتا ہے:

یہ سب غلط سنا تھا کہ ہے لشکر کثیر
کچھ نوجواں ہیں، طفل ہیں کچھ اور کچھ ہیں پیر
ہیں ان میں سات آٹھ تو لڑکے کئی صغیر
پس جائیں گے وہ ٹاپوں سے ہنگام دار و گیر
کیا چھوٹے چھوٹے ہاتھوں کی طاقت دکھائیں گے
ان سے تو نیچے بھی سنبھالے نہ جائیں گے

اسی طرح حضرت عباسؑ کے کردار کی شجاعت اور بہادری کا پتا، انیس کے لکھے ہوئے مرثیے میں ان مکالموں سے ملتا ہے:

برہم ہوئے یہ سنتے ہی عباسؑ خوش خصال
غازی کو شیر حق کی طرح آ گیا جلال
قبضے پہ ہاتھ رکھ کے یہ بولا علی کا لال
اب یاں سے کوئی ہم کو ہٹا دے یہ کیا مجال
حملہ کریں چڑھا کے اگر آستین تو
ہم آسماں سمیت الٹ دیں زمین کو

حضرت عباسؑ ہی کے کردار کے چند اور خصائل یعنی شان عتاب اور جلال کا سراغ ان سے درج ذیل کالموں سے ملتا ہے۔ انیس نے اس مرثیے میں وہ منظر بیان کیا ہے جب شمر حضرت عباسؑ اور باقی لشکر حسینی کو بھی ابن یزید کے ہاتھ پر بیعت کرنے کو کہتا ہے۔ جواباً حضرت عباسؑ بیعت سے انکار کرتے ہیں اور صلح کی پیشکش کرتے ہیں۔ اس موقع پر شمر سے ان کا مکالمہ دیکھیے

تب شمر نے کہا کہ فصاحت سے کیا حصول؟
بیعت انھیں تو صلح ہمیں بھی نہیں قبول

غازی پکارا او نجس و مرتد و جہول
لیجو نہ منہ سے نامِ جگر گوشۂ رسول
سمجھا ہے کیا امامِ عراق و حجاز کو
گدی سے کھینچ لوں گا زبانِ دراز کو
تو کیا اور کیا ہے ترا وہ امیرِ شام
کرتے ہیں بادشاہ بھی کہیں بیعتِ غلام
تو بھی نمک حرام ہے وہ بھی نمک حرام
او بے ادب یزید کجا اور کجا امام
دوزخ سے دور رہتے ہیں ساکن بہشت کے
کعبہ کبھی جھکا نہیں آگے کنشت کے

نمایاں کلاسیکی مرثیہ نگاروں، مثلاً انیس و دبیر کے ہاں کردار نگاری، موزونیت کی حامل ہے۔ تقریباً تمام کردار، پیشے، مقام اور ماحول سے مطابقت رکھتے ہیں۔ مرثیہ نگاروں نے مختلف مرثیوں میں، واقعۂ کربلا کے کرداروں کی جن انفرادی شخصی خصوصیات کو نمایاں کیا ہے، وہ تاریخی پس منظر میں ان شخصیات کے مطابق موزوں ہیں مثلاً امام حسینؑ کا عجز اور صبر و حلم، حضرت عباسؑ کی بہادری، جلال اور شانِ عتاب، حضرت شہر بانوؑ کا عدیم المثال صبر، حضرت زینب کی بھائی سے بے نظیر محبت وغیرہ۔

ان کرداروں کے مکالمے بھی موزونیت کے عکاس ہیں۔ انیس کے ہاں حضرت سکینہؓ کے مکالمے ان کی کم سنی کے لحاظ سے نہایت موزوں ہیں۔ ان کی علالت کے باعث انھیں جہاد پر نہیں لے جایا جا رہا مگر وہ ساتھ جانے کو بضد ہیں۔ بچوں کی مدعا طلبی کا بڑا آلہ طعن و تعریض ہوتا ہے۔ حضرت سکینہؓ بھی حضرت زینبؓ سے سفارش کا کہتی ہیں اور ساتھ طعن و تعریض سے بھی کام لیتی ہیں:

پیاری ہیں جو دو بیٹیاں وہ جائیں گی ہمراہ
کیا انس کہ میں گور کنارے بھی تو ہوں آہ
بابا کو، نہ اماں کو نہ بہنوں کو مری چاہ
سب جیتے رہیں، خیر ہمارا بھی ہے اللہ
بھولے سے نہ اب خاطرِ ناشاد کریں گے
میں قبر میں جب ہوں گی تو سب یاد کریں گے

اسی طرح انیس کے ایک مرثیے میں وہ منظر بیان کیا گیا ہے جب حضرت عباسؑ کو علم ملتا ہے۔ اس موقع پر حضرت سکینہؑ مبارک باد کو آتی ہیں۔ ان کے صغرسن کے لحاظ سے، انیس نے ان کے مبارک دینے کو نہایت موزوں پیرایے میں بیان کیا ہے۔ خاص کر ''جھکو ذرا'' کہنا اور دعا کا صلہ مانگنا نہایت درجہ بلاغت کے حامل مکالمے ہیں:

اتنے میں پاس آ کے سکینہ نے یوں کہا
چہرے کی لوں بلائیں میں صدقے جھکو ذرا
عہدہ علم کا تم کو مبارک ہو اے چچا!
میں نے دعائیں کی ہیں، کہو مجھ کو دو گے کیا
میداں کا رخ کرو گے کہ دریا پہ جاؤ گے
کیا اب بھی تم نہ پیاس ہماری بجھاؤ گے؟

انیس اور دبیر دونوں کا ہاں مرثیوں میں کرداروں کے مکالمے ان کی نفسی کیفیات کے بھی ترجمان ہیں۔ حضرت علی اکبرؑ کو حضرت زینبؑ نے پالا تھا۔ حضرت علی اکبرؑ کو معلوم تھا کہ وہ میدان جنگ میں جانے کی اجازت مشکل سے دیں گی۔ اس لیے انھوں نے پہلے ماں باپ سے اجازت لے لی کہ وہ لوگ اجازت دے دیں تو حضرت زینبؑ سے درخواست کرنے کے لیے سند ہاتھ آئے۔ اتنے میں امام نے فرمایا کہ پھوپھی سے بھی اجازت لے لو تو وہ بھری بیٹھی تھیں۔ ان کی طعن آمیز تقریر کو انیس نے نہایت موزونیت اور خوبی سے بیان کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

زینب نے کہا جس میں رضائے شہ عالی
میں نے تو کوئی بات نہیں منہ سے نکالی
کیا غم ہے نہ پوچھا مجھے، ماں سے تو رضا لی
مالک ہیں وہی، میں تو ہوں اک چاہنے والی
صدقے کیے فرزند پھوپھی سب کی نشیں ہے
سمجھیں تو مرا حق ہے نہ سمجھیں تو نہیں ہے

سید مسعود حسن رضوی ادیب، میر انیس کے ہاں کرداروں کے مکالموں کی موزونیت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''گفتگو اور مکالمے میں کوئی شاعر انیس کا مقابل نہیں ہو سکتا۔ انیس جب دو شخصوں کی گفتگو لکھتے ہیں تو الفاظ، طرز کلام اور لب و لہجے میں متکلم اور مخاطب دونوں کی عمر، صنف، نسبت، حیثیت، وقتی حال

کیفیت، گفتگو کے مواقع اور ان کے باہمی تعلقات کا لحاظ رکھتے ہیں۔امام حسینؑ اور ان کے اقربا کی گفتگو میں جو فصاحت، جو تہذیب، جو متانت انہوں نے دکھلائی ہے اس کا جواب کہیں نہیں مل سکتا...'' (۳۹)

مرزا دبیر کے ہاں بھی کرداروں کے مکالمے موزونیت کے حامل ہیں۔ان کے ایک مرثیے میں وہ منظر بیان کیا گیا ہے جب حضرت علی اصغرؑ پیاس سے بے تاب ہیں۔حضرت امام حسینؑ ان کے لیے پانی مانگنے نکلے تو ہیں مگر غیرت کے اقتضا سے ہر قدم پر ٹھہر جاتے ہیں کہ سوال کیونکر کروں اور کروں بھی تو نتیجہ کیا ہوگا؟ دبیر کے ہاں مرثیے میں کردار نگاری اگرچہ انیس کے ہاں کردار نگاری کے مرتبے کی حامل تو نہیں تاہم پھر بھی، مرزا دبیر کے مرثیے کے درج ذیل مثال کو اچھی کردار نگاری کی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے:-

پہنچے قریبِ فوج تو گھبرا کے رہ گئے
چاہا کریں سوال پہ شرما کے رہ گئے
غیرت سے رنگ فق ہوا تھرا کے رہ گئے
چادر پسر کے چہرے سے سرکا کے رہ گئے
آنکھیں جھکا کے بولے کہ یہ ہم کو لائے ہیں
اصغر تمہارے پاس غرض لے کے آئے ہیں
گر میں بقولِ عمر و شمر ہوں گناہ گار
یہ تو نہیں کسی کے بھی آگے قصور وار
شش ماہہ، بے زبان، نبی زادہ، شیر خوار
ہفتم سے سب کے ساتھ پیاسا ہے بے قرار
سن ہے جو کم تو پیاس کا صدمہ زیادہ ہے
مظلوم خود ہے اور یہ مظلوم زادہ ہے
یہ کون بے زباں ہے تمہیں کچھ خیال ہے
درِ نجف ہے بانوئے بے کس کا لال ہے
لو مان لو تمہیں قسمِ ذوالجلال ہے
یثرب کے شاہ زادے، کا پہلا سوال ہے

پوتا علی کا تم سے طلب گارِ آب ہے
دے دو کہ اس میں ناموری ہے ثواب ہے

کلاسیکی شاعری میں نامور مرثیہ نگاروں، انیس اور دبیر کے مرثیوں کے جائزے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کلاسیکی مرثیے میں مرثیہ نگار، کردار نگاری کو قادری میں حزن و ملال کا تاثر ابھارنے کے مقصد کے حصول کے لیے بطور ایک فنی حربے کے استعمال کرتے ہیں۔ دیگر اصناف کی طرح، مرثیے میں بھی کردار نگاری سے مختلف فنی جہتیں جنم لیتی ہیں۔ جن سے مرثیے میں اثر انگیزی اور ڈرامائیت کا عنصر پیدا ہوتا ہے مثلاً کرداروں کا تعارف اور ان کے مکالمے وغیرہ۔ نمایاں کلاسیکی مرثیہ نگاروں نے کردار نگاری میں بالعموم موزونیت کو ملحوظ رکھا ہے۔ خاص کر کرداروں کے مکالموں پر یہ بات زیادہ صادق آتی ہے۔ ان مرثیہ نگاروں کے ہاں، مکالمہ نگاری میں شخصیت کے جذباتی اور نفسیاتی پہلو کی عکاسی پر زیادہ توجہ دی گئی ہے۔ جہاں تک مرثیے کے کرداروں کی کرداری خصوصیات کا تعلق ہے، ان میں واقعات کے تدریجی ارتقا کے ساتھ کوئی خاص تبدیلی نظر نہیں آتی۔ اس لیے ہم مرثیے کے کرداروں کو جامد کرداروں (Type Characters) کی ذیل میں رکھتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے مرثیے کی کردار نگاری کو کچھ زیادہ کامیاب قرار نہیں دیا جا سکتا۔ تاہم ہم مرثیے میں کرداروں کے جذباتی اور نفسیاتی پہلو کی کامیاب عکاسی کے باعث اس کی کردار نگاری کو نظر انداز بھی نہیں کر سکتے۔

اردو شاعری کے کلاسیکی دور میں اگرچہ محولہ بالا اصناف سخن ہی زیادہ اعتبار رکھتی تھیں اور شعرا انھی میں طبع آزمائی کو معراجِ کمال گردانتے تھے تاہم نظیر اکبر آبادی اس دور میں بھی موضوعاتی نظم نگاری کی منفرد روایت کے بانی اور علمبردار ثابت ہوئے۔ انھوں نے مروجہ روش سے انحراف کرتے ہوئے اپنی نظموں میں عوامی زندگی کو موضوع بنایا۔ اس میں ان کی سیلانی طبیعت کو بھی دخل تھا۔ وہ قریہ قریہ سیاحی کرنے کے دلدادہ تھے۔ اپنی اس سیاحت کے تجربات کو انھوں نے نظم کے قالب میں ڈھال دیا۔ چنانچہ ان کے ہاں عوامی تہواروں اور میلوں ٹھیلوں کے رنگا رنگ مرقعے بکثرت ملتے ہیں۔ ان مرقعوں میں بہت سے جامد اور متحرک کردار بھی پیش کیے گئے ہیں۔ بعض اوقات تو ان کرداروں کی پیش کش محض تصویری جھلکیوں کے مترادف لگتی ہے۔ تاہم کبھی کبھی نظیر اکبر آبادی غیر شعوری طور پر کردار نگاری کے عمدہ اور پختہ نمونے پیش کر جاتے ہیں۔ ان کے ہاں بالعموم کردار نگاری کا براہِ راست طریق کار ملتا ہے یعنی ان کے کرداروں کی کرداری خصوصیات ان کے اپنے بیان سے قاری پر منکشف ہوتی ہیں۔ اس ضمن میں ان کی ایک نظم "پری کا سراپا" حلیہ نگاری کی عمدہ

مثال پیش کرتی ہے ایک ٹکڑا ملاحظہ کیجیے:

خونریز کرشمہ، ناز و ستم غمزوں کی جھکاوٹ ویسی ہی
مژگاں کی سناں، نظروں کی انی، ابرو کی کھچاوٹ ویسی ہی
قتال نگہ اور ڈشٹ غضب آنکھوں کی لگاوٹ ویسی ہی
پلکوں کی جھپک، پتلی کی پھرت، سرمے کی لگاوٹ ویسی ہی
عیار نظر مکار ادا تیوری کی چڑھاوٹ ویسی ہی

اسی طرح ''مثنوی سوم'' میں ایک رقاصہ کے حلیے کی عمدہ تصویر کشی ان الفاظ میں کی گئی ہے:

وہ رقاصہ ہے شوخ اور اچپلی
ادا ان کی چنچل نگہ چلبلی
لباس ان کے جھمکیں دکھاتے ہوئے
وہ زیور بھی سب جگمگاتے ہوئے

محولہ بالا نظموں کے علاوہ ہولی، ہولی کی بہاریں، کنھیا جی کی راس، آگرے کی تیراکی، بلدیو جی کا میلا، شہر آشوب، کبوتر بازی، بلبلوں کی لڑائی، گلہری کا بچہ، ریچھ کا بچہ، اژدھے کا بچہ، طفلی، لطف شباب، عالم پیری، بڑھاپے کی تعلیاں، بڑھاپے کا عشق، جوانی بڑھاپے کی لڑائی، برسات کی بہاریں، عاشقوں کی جنگ، عاشقوں کی بھنگ، تسلیم و رضا، مفلسی کی فلاسفی، افلاس کی فوٹو، آدمی کی فلاسفی، سچے نفس کش، شب برات، عیدگاہِ اکبر آباد اور بسنت میں جا بجا کردار نگاری کی خام یا نسبتاً پختہ مثالیں ڈھونڈی جا سکتی ہیں۔

نظیرا کبر آبادی نے بعض نظموں میں تاریخی کرداروں کو بھی ان کی تاریخ کے توسط سے معلوم کرداری خصوصیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کی ایسی نظموں میں داتا گنج بخش، گرونانک، جنم کنھیا جی، رسم کتھا اور مہادیو کا بیاہ کے نام گنوائے جا سکتے ہیں۔

نظیرا کبر آبادی نے اپنی نظموں میں قصص و حکایات کو بھی موضوع بنایا ہے اور ایسی نظموں میں اساطیری کردار اپنی معلوم کرداری خصوصیات کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ ان نظموں میں لیلیٰ مجنوں، ہنس نامہ، پودنے اور گرڑھ پنکھ کی لڑائی اور کوے اور ہرن کی دوستی شامل ہیں۔

نظیرا کبر آبادی کی نظموں میں کردار نگاری کی مختلف فنی ابعاد کا سراغ بھی ملتا ہے۔ اس ضمن میں حلیہ نگاری کی مثالیں تو پیچھے بیان کی جا چکی ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے ہاں بعض نظموں میں، کرداروں کے جذبات و نفسیات کی عکاسی بھی کی گئی ہے مثلاً ''مثنوی سیر دریا'' میں جذبات نگاری

کی درج ذیل مثال دیکھیے:

نہ باہر یہ نکلیں نہ باتیں کریں
دم سرد ہر دم یہ بیٹھے بھریں
یہ بیکل ادھر وہ پری بیقرار
یہ آہیں کریں وہ ادھر اشکبار

اسی طرح ''مثنوی سوم'' میں کرداروں کے مکالموں کی پیش کش کہیں کہیں خاصی عمدہ ہے۔ مکالموں میں سادگی، سلاست اور روانی کا عنصر غالب ہے مثلاً درج ذیل مثال دیکھیے:

ہر اک نے اس احوال پر کر نظر
کہا اس کی خدمت میں یوں آن کر
''بہت دن ہوئے آپ کو اس طرح
نبھے گی بھلا بات یہ کس طرح
نہ ہنستے ہو ہرگز نہ کچھ بولتے
نہ بھید اپنے دل کا ہو کچھ کھولتے
کہو کچھ تو اب اس کی تدبیر ہو
تفحص میں ہرگز نہ تاخیر ہو
کہو کچھ تو اب اپنے مقدور تک
کریں جستجو اس کی ہم دور تک

نظیر اکبر آبادی کی نظموں میں کردار نگاری کے پہلو کو سراہتے ہوئے عبدالمومن فاروقی، ''مقدمہء کلیات نظیر'' میں لکھتے ہیں:

''ہستی کا مرقع دیکھنا ہو تو طفلی، بچپن، بڑھاپا، فقراء کی شان، من موجی، بے خبر، عامی، موذی [illegible] کفن کو، پیسہ ہی سب کچھ کرتا ہے، ہر حال میں خوش، مفلسی، ہائے افلاس، وغیرہ نظمیں ملاحظہ ہوں۔ ان نظموں میں کردار نگاری کی بہت سی خام و پختہ مثالیں آپ کو ملیں گی۔ نظیر ڈراما لکھتا تو اسی مواد سے بہت سے مشخص کردار پیدا کر لیتا'' (۴۰)

کلاسیکی اردو شاعری میں کردار نگاری سے متعلق اوپر کے تمام تر مباحث سے ہم یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اگرچہ تمام اہم کلاسیکی اصناف شعر یعنی غزل، مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، ہجو اور شہر آشوب وغیرہ میں کردار نگاری کی گنجائش موجود ہے مگر غزل مثنوی اور مرثیے کا دامن کردار نگاری کے لحاظ سے نسبتاً زیادہ وسعت کا حامل ہے۔ مثنوی اور مرثیے میں کہانی پن کے باعث اور غزل میں

موضوعاتی تنوع کے باعث کرداروں کی نمود ممکن ہوئی۔غزل اور مرثیے کے کردار مثالیت کے پیکر ہیں جبکہ مثنوی میں اکثر کردار تو مثالی ہیں مگر کئی کردار حالات و واقعات کی تبدیلی کے ساتھ ارتقا پذیر نظر آتے ہیں۔گویا غزل اور مرثیے میں جامد کردار ملتے ہیں جبکہ مثنوی میں جامد کرداروں کے علاوہ متحرک یا ڈرامائی کردار بھی پائے جاتے ہیں۔اس ضمن میں قابل ذکر بات یہ ہے کہ مرثیے کے کردار کچھ تو تاریخی ہونے کے باعث اور کچھ مرثیے کے مقاصد کے پیش نظر، جمود کا شکار تو ہوتے ہیں مگر اس صنف میں کرداروں کے جذبات اور نفسیات کی عکاسی کے باعث، کردار نگاری کی ایک اور جہت کا احساس پیدا ہوتا ہے، جو نہایت اہم ہے۔غزل کے کرداروں کی شخصی خصوصیات کو ان کی مثالیت کے باعث ایک دوسرے سے تمیز نہیں کیا جا سکتا اس لیے ان کی شخصیت میں موزونیت کا جائزہ لینا بے کار ہے۔تمام کردار ایک روایتی پیکر میں ڈھلے ہوئے ملتے ہیں۔مرثیے میں کرداروں کی حرکات وسکنات ،ان کی تاریخی اور مذہبی حیثیت کے مطابق موزونیت کی حامل ہیں اور مکالمے،موقع محل اور جذبات و نفسیات سے مطابقت رکھتے ہیں۔مثنوی میں بھی، بحیثیت مجموعی، کرداروں کے مکالمے اور حرکات وسکنات،ان کی شخصیت،منصب،عمر،صنف،ماحول اور نفسیاتی رجحان کے مطابق موزوں ہیں۔

اردو شاعری کے اس کلاسیکی دور میں نظیر اکبر آبادی نے نظم نگاری کو اپنا کر، مروجہ اصنافِ شعر سے انحراف کرتے ہوئے ایک منفرد جہت کی بنا ڈالی۔محتاط لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ نظیر اکبر آبادی کی نظموں میں پیش کیے گئے مرقعوں میں موجود کردار نگاری کی مثالیں ہی جدید دور کی کرداری نظموں کی تمہید یا ابتدائیہ ثابت ہوئیں۔ان کے ہاں کردار نگاری کی مختلف فنی جہتیں مثلاً حلیہ نگاری، جذبات نگاری اور مکالمہ نگاری، بھی ملتی ہیں۔

مختصر یہ کہ کرداروں کی وسعت اور تنوع، متحرک کرداروں کی موجودگی، مختلف فنی حربوں مثلاً مکالمہ اور خود کلامی کے زیادہ واضح استعمال اور خاص کر کردار نگاری میں زیادہ موزونیت کے اظہار کو پیش نظر رکھا جائے تو غزل اور مرثیے کی نسبت ،مثنوی میں کردار نگاری کامیابی کی جانب گامزن نظر آتی ہے اگر چہ عہدِ جدید کے معیار کے مطابق مثنوی میں بھی کردار نگاری میں بہت سے فنی سقم ہیں مگر ہم اسے اردو شاعری میں کردار نگاری کے ارتقا میں ایک اہم سنگِ میل اور جدید اردو شاعری میں کردار نگاری کی طرف اہم قدم قرار دے سکتے ہیں۔کلاسیکی اردو شاعری کے دور میں بالخصوص نظیر اکبر آبادی کی نظمیں، کردار نگاری کی کچھ پختہ مثالوں کے باعث خاص اہمیت کی حامل ہیں اور کلاسیکی شاعری کے دور میں نظم کی صنفِ شعر اپنانے کے باعث نظیر اکبر آبادی نہ صرف انفرادیت کے حامل ہیں بلکہ ان کی نظموں نے جدید اردو نظم میں کردار نگاری کے لیے بنیادیں بھی فراہم کی ہیں۔

حوالہ جات

۱ اصولِ انتقادِ ادبیات۔لاہور:مجلس ترقی ادب'۱۹۶۶ء'طبع دوم صفحہ ۴۳۔
۲ تاریخ ادب اردو 'جلد دوم۔لاہور:مجلس ترقی ادب'۱۹۹۴ء'طبع سوم۔ص ۴۸۸۔
۳ حیات خان سیال'(مرتب):احوال ونقد غالب۔لاہور:نذر سنز'۱۹۶۷ء'
ص ۹۸' ۹۷۔
۴ اردو شاعری کا مزاج۔لاہور:مکتبہ عالیہ'۱۹۹۳ء'طبع نہم۔ص ۲۵۶۔
۵ ایضاً
۶ ایضاً
۷ ایضاً۔ص ۲۲۸
۸ تاریخ ادبِ اردو،جلد دوم'ص ۴۸۹
۹ گلشنِ ہند۔لاہور:دارالاشاعت پنجاب'۱۹۰۶ء۔ص ۸۲
۱۰ تذکرۂ ریختہ گویاں۔دکن:انجمن ترقی اردو،۱۹۳۳ء۔ص ۳۶
۱۱ اردو شاعری پر ایک نظر۔کراچی:غضنفر اکیڈمی'۱۹۹۶ء۔صفحہ ۲۸۲
۱۲ اردو شاعری کا مزاج ۔صفحہ ۲۱۷
۱۳ طنزومزاح کے نظریاتی مباحث اور کلاسیکی اردو شاعری ،غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی۔ایچ۔ڈی،کراچی (مملوکہ کراچی یونیورسٹی لائبریری)۱۹۸۳ء۔صفحہ ۱۱۰
۱۴ ایضاً۔صفحہ ۱۴۹
۱۵ ایضاً۔صفحہ ۱۰۸
۱۶ ایضاً
۱۷ اصولِ انتقادِ ادبیات ،ص ۳۸۸
۱۸ اردو کی بہترین مثنویاں۔لاہور:وزیر سنز پبلشرز'۱۹۹۳ء۔صفحہ ۴۸

۱۹ تاریخِ ادبِ اردو ،جلد دوم۔صفحہ ۸۶۴
۲۰ اردو کی بہترین مثنویاں۔صفحہ ۱۹۶
۱۲ اردو مثنوی ،شمالی ھند میں' جلد دوّم۔دہلی: انجمن ترقی اردو' ۱۹۸۷ء۔صفحہ ۸۵
۲۲ تاریخِ ادبِ اردو ،جلد دوّم۔صفحہ ۸۶۶
۲۳ اردو کی بہترین مثنویاں۔صفحہ ۴۳
۲۴ اصولِ انتقادِ ادبیات ۔صفحہ ۳۸۸
۲۵ ایضاً۔ص ۳۹۷
۲۶ مباحث۔لاہور: مجلسِ ترقی ادب' ۱۹۶۵ء۔ص ۵۸۹
۲۷ اصولِ انتقادِ ادبیات ۔ص ۳۹۶
۲۸ مباحث۔صفحہ ۵۸۸
۲۹ اردو کی بہترین مثنویاں۔صفحہ ۳۹،۴۰

30- *A History of Urdu Literature*- Karachi: Oxford University Press, 1964- P. 109

۳۱ تاریخِ ادبِ اردو' جلد دوم۔صفحہ ۱۷۰
۳۲ اردو کی بہترین مثنویاں۔صفحہ ۱۹۵
۳۳ ایضاً۔صفحہ ۱۷۹
۴۳ ایضاً۔صفحہ ۱۷۰
۳۵ مباحث۔صفحہ ۵۸۹

36- *A History of Urdu Litrature*- P.109,110

۳۷ اردو شاعری پر ایک نظر۔لاہور: پبلشنگ ہاؤس۔سن ندارد، صفحہ ۱۴۴
۳۸ "مقدمہ" مراثیِ انیس۔جلد اوّل۔لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز۔۱۹۵۹۔صفحہ ۲۲،۲۳
۳۹ روحِ انیس' لاہور: الادب، ۱۹۷۹ء' طبع دوم' ص ۲۰
۴۰ کلیاتِ نظیر ۔(مرتبہ) عبدالباری آسی لکھنو: تیج ،کمار وارث نول کشور پریس، ۱۹۵۱ء۔طبع یازدھم، ص ۹۶

باب سوم

جدید اردو شاعری کے اہم کرداری نظم نگار

جدید اردو شاعری، کلاسیکی اردو شاعری سے کئی خصوصیات کی بنا پر الگ اور منفرد حیثیت کی حامل ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جدید اردو شاعری کے کرداری نظم نگاروں کا اسلوب نگارش اور کردار نگاری کا طریقِ کار، کلاسیکی شاعری میں کردار نگاری سے چند مماثلتوں کے باوجود، اپنی انفرادیت اور فعالیت کے باعث ممیز اور ممتاز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم اس باب میں جدید اردو شاعری کے اہم کرداری نظم نگاروں کے کردار نگاری کے طریقِ کار کا جائزہ لیں گے۔ مگر اس جائزے سے قبل یہ تعین ضروری ہے کہ جدید شاعری سے ہماری مراد کیا ہے؟

جدید شاعری کی اصطلاح ہمارے ہاں متعدد حوالوں سے استعمال ہوتی چلی آ رہی ہے۔ کبھی اس سے موضوعاتی جدت مراد لی گئی تو کبھی ہیئتی جدت، جدید شاعری کی شرطِ اولین ٹھہری۔ اسی طرح بعض ناقدین، بیک وقت موضوع اور ہیئت کی جدت پر مبنی شاعری کو جدید قرار دیتے ہیں۔ اس بحث سے قطع نظر ''جدید شاعری'' کی اس اصطلاح میں لفظ ''جدید'' ایک عہد زمانی کا تعین کرتا ہے اور یہ ''قدیم'' کی ضد ہے۔ گویا جہاں کہیں اردو شاعری نے قدامت سے انحراف کیا اور نئی راہیں اختیار کیں، وہیں سے جدید شاعری کے عہد کا آغاز ہو گیا۔ تاہم اردو شاعری نے کلاسیکی عہد سے جدید عہد تک کا راستہ ایک جست میں طے نہیں کیا بلکہ اس راستے میں متعدد سنگ میل آئے۔

اردو شاعری کی تاریخ کا جائزہ لیا جائے تو قدیم روایت سے پہلا واضح انحراف، علی گڑھ تحریک اور پھر انجمنِ پنجاب کی تاریخ کے زیر اثر حالی اور آزاد کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس سے قبل شاعری حسن و عشق کے دائرے میں مقید ہو کر رہ گئی تھی۔ فارسی شاعری کے زیر اثر زبان میں تصنع کا رنگ غالب تھا۔ ۱۸۵۷ء کے غدر کے ہنگاموں کے بعد پیدا شدہ صورتحال میں ایسی شاعری اپنا جواز کھو بیٹھی تھی۔ اب ایسی شاعری کی ضرورت محسوس کی جانے لگی تھی۔ جو قوم میں اعلیٰ اقدار

ترویج دے نیز قوم کے افراد میں جذبۂ حب الوطنی ابھار کرانھیں ذوقِ عمل پر آمادہ کرے۔ شاعری سے اس مقصد کے حصول کے لیے ضروری تھا کہ شاعری کی زبان مقرّس ومعرب نہ ہو بلکہ عوام کی زبان کے قریب ہوتا کہ عوام بخوبی سمجھ سکیں۔ چنانچہ حالی اور آزاد نے اس ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے 'نیچرل شاعری' کی تحریک کا آغاز کیا جس میں زبان کی سادگی اور مدعا نگاری پر زور دیا گیا۔ اس ضمن میں حالی کا **مقدمۂ شعرو شاعری** اور آزاد کے اردو نظم پر لیکچرز مشعلِ راہ بنے۔ آزاد نے شاعری کی زبان وبیان میں نیا طرزِ عمل اپنانے پر زور دیتے ہوئے لکھا:

''ہمیں چاہیے کہ اپنی ضرورت کے موجب استعارہ، تشبیہ اور اضافتوں کے اختصار فارسی سے لیں سادگی اور اظہارِ اصلیت کو بھاشا سے سیکھیں''۔(۱)

اس طرح ایک طرف تو ادب میں مختلف تہذیبوں کی آمیزش کا شعوری عمل شروع ہوا اور دوسری طرف ادب کو قومی اصلاح کا موثر ذریعہ بنانے کی کوشش کی گئی جو اردو ادب اور شاعری میں ایک نیا اقدام تھا۔ عقیل احمد صدیقی آزاد اور حالی کی نیچرل شاعری کی اس تحریک کو جدید نظم نگاری کا آغاز قرار دیتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''سرسید کی اس تحریک کے زیر اثر آزاد اور حالی نے ''نیچرل شاعری'' کی تحریک اردو میں شروع کی جس کے ذریعے جدید نظم نگاری کی داغ بیل ڈالی گئی''۔(۲)

کرنل ہالرائیڈ کے ایما پر آزاد نے محکمۂ تعلیم پنجاب میں اپنی ملازمت کے دوران میں انجمن پنجاب کے زیر اہتمام ایک جدید طرز کے نظمیہ مشاعرے کی بنیاد ڈالی۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے انجمن پنجاب کے مشاعروں کو جدید شاعری کی راہ میں اہم سنگِ میل کا سا درجہ دیتے ہوئے درج ذیل رائے کا اظہار کیا ہے:

''اس میں شبہ نہیں کہ اس مشاعرے نے جدید شاعری کا ایک ماحول پیدا کیا''۔(۳)

عزیز حامد مدنی نے اپنے لیکچر **جدید شاعری کا تعارف** (**فکر جدید کا تاریخی پس منظر، جدید اردو شاعری کے محرکات و ادوار**) میں اردو شاعری میں فکری رجحانات اور ہیئتوں کی جدت کے اعتبار سے، اردو شاعری کے ادوار قائم کیے ہیں۔ فکری رجحانات کی تبدیلی کے اعتبار سے، وہ آتش کی وفات کے بعد سے غالب اور سرسید احمد خان تک کے دور کو ''ماضی کا دور'' قرار دیتے ہیں۔ حالی اور آزاد کے زیر اثر اردو شاعری میں فکری رجحانات کی تبدیلی کے دور کو وہ اردو شاعری کا ''درمیانی دور'' کہتے ہیں اور اس دور میں حالی کے اثرات کو اردو شاعری میں ایک نئے موڑ کا آغاز گردانتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

رجحانات کی تبدیلی کا دوسرا دور تہذیب الاخلاق میں مسدس حالی کی ۱۸۷۷ء میں اشاعت یا اس

سے پہلے ۱۵ اگست ۱۸۶۷ء میں مولانا محمد حسین آزاد کے مقالے (کلام موزوں کے باب میں خیالات) یا کرنل ہالرائیڈ کی تحریک سے ۱۸۷۴ء کے مشاعروں کو سمجھا جائے... مگر سچ یہ ہے کہ حالی ہی کی مرکزی حیثیت نظم ونثر میں رہی ہے اور وہ خواہ مقدمۂ شعروشاعری ہو یا مسدس، اردو کے ایک نئے موڑ کا سراغ یہیں سے ملتا ہے...'' (۴)

ڈاکٹر رشید امجد نے میراجی پر لکھے گئے اپنے مقالے میں اردو نظم کی تاریخ کا جائزہ لیا ہے اور جدید اردو شاعری کی منزل تک پہنچنے کے ضمن میں انھوں نے حالی اور آزاد کی کوششوں کو اہم درجہ دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''حالی اور آزاد نے نظم کو جدید تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے لیے جن کوششوں کا آغاز کیا تھا وہ اس حوالے سے تو اہم تھیں کہ ان کے ذریعے نظم جدید تقاضوں کے قریب پہنچ گئی لیکن اس سے نظم میں کوئی بڑی تبدیلی یا انقلاب نہیں آیا لیکن یہ ضرور ہوا کہ ہالرائیڈ اور انگریزی ادبیات کے جو خیالات اردو میں فروغ پائے ان کی وجہ سے نظم ایک نیا راستہ تلاش کرنے میں کامیاب ہوگئی'' (۵)

یہ بات بھی اہم ہے کہ جدید شاعری کی تحریک کا آغاز تو لاہور سے ہوا مگر اس نے ارتقائی منزلیں سرسید کی تحریک کے زیرِ اثر دلی اور علی گڑھ میں طے کیں۔ حالی اور آزاد نے سادگی اور اصلیت کو رواج دیا، نیز ان کی کوششوں کے نتیجے میں دیگر زبانوں کے ادب بالخصوص مغربی ادب سے اکتساب کرنے اور اردو ادب میں مختلف تہذیبوں کی آمیزش کا آغاز ہوا۔ اسی دور میں ہیئت کی تبدیلیوں کے تجربات کی بھی ابتدا ہوگئی۔ جس کی اولیت کا سہرا عبدالحلیم شرر اور اسمٰعیل میرٹھی کے سر ہے۔ اکبر کے وسیلے سے نئی لفظیات نے نظم کے دامن کو وسیع کیا۔ عقیل احمد صدیقی اسی پہلو کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آزاد اور حالی نے نظم جدید کا جو تصور پیش کیا۔ اس نے انیسویں صدی کے اختتام تک ہی نہیں بعد تک کے نظم نگاروں کو متاثر کیا۔ ان کے معاصر نظم نگاروں کے علاوہ وہ شعرا بھی جو بیسویں صدی کے اوائل میں سامنے آئے، حالی اور آزاد کے شعری اصولوں کی پیروی کرتے رہے۔ اسمٰعیل میرٹھی، شبلی، شوق قدوائی، وحید الدین سلیم، نظم طباطبائی، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی، چکبست وغیرہ چند اہم نام ہیں ان شاعروں نے زیادہ تر ایسے موضوعات پر نظمیں لکھنا پسند کیا جن سے اخلاقی اصلاح ہو سکے یا جو عام لوگوں میں قومی جذبہ بیدار کر سکے یا پھر ایسی نظمیں جن میں مناظر فطرت کی عکاسی کی گئی ہو۔ یہ پورا دور بنیادی طور پر موضوعاتی شاعری کا دور تھا''۔ (۶)

محولہ بالا شعرا کے بعد اردو شاعری میں اقبال سے ایک نئے عہد کا آغاز ہوتا ہے۔ اس دور کے دیگر شعرا میں حسرت موہانی، ظفر علی خان، جوش ملیح آبادی اور چکبست وغیرہ شامل ہیں۔ یہ عہد تقریباً ۱۹۰۰ء سے ۱۹۳۰ء تک پھیلا ہوا ہے۔ مولانا عزیز حامد مدنی نے اس دور کو اردو شاعری کا

تیسرا دور قرار دیا ہے۔اسی دور میں رومانوی تحریک کا دور دورہ ہوا اقبال کو اس کا نقطۂ آغاز قرار دیا جا سکتا ہے۔دیگر رومانوی شعرا میں اہم حفیظ جالندھری، عظمت اللہ خان، اختر شیرانی، ساغر نظامی، فراق گورکھپوری، آنند نرائن ملا وغیرہ شامل ہیں۔

اس دور میں اقبال کو دیگر تمام شعرا پر اپنی انفرادیت کی بنا پر برتری حاصل ہے۔انھوں نے دیگر شعرا کی نسبت مغربی روایت کو زیادہ بہتر طریقے سے سمجھا اور اپنایا۔اقبال کی بیشتر ابتدائی نظموں میں مظاہر سے رومانوی وابستگی کا احساس ملتا ہے۔اس وابستگی میں گہرائی اور وسعت ہے۔ موضوعات فطرت کے ہوں، حب الوطنی کے یا قومی اتحاد کے اظہار میں جذبے کی شدت، حسن کا احساس، نغمگی اور دھیمے پن کے علاوہ غنائی لہجہ حاوی ہے۔اکثر خود کلامی کی کیفیت ملتی ہے۔ڈکشن روایتی ہے لیکن ترکیبیں اور تشبیہات وغیرہ نئی اور انوکھی ہیں اور شاعر نے اس میں انفرادی احساس کو جگہ دی ہے۔عزیز حامد مدنی نے اپنے لیکچر ''جدید اردو شاعری کا تعارف (فکر جدید کا تاریخی پس منظر جدید اردو شاعری کے محرکات وادوار)'' میں اقبال کے ہاں بانگ درا میں اس منفرد رجحان کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

بانگ درا شعری فکر کی پہلی بالغ کتاب ہے جس نے بیسویں صدی کے فکری پیمانہ کو ایسے قالب میں سمویا جسے جدید نظم نگاری کہہ سکتے ہیں... اس کتاب میں اقبال کے ذہنی ارتقا اور ان کے کمالِ فن کی تدریجی منزلیں ملتی ہیں...'' (۷)

اسی انفرادیت کی بنا پر ڈاکٹر عبادت بریلوی اس عہد کا ذکر کرتے ہوئے اقبال کو اس کا سب سے بڑا شاعر قرار دیتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

''اقبال اس زمانے کے سب سے بڑے شاعر ہیں''۔(۸)

ڈاکٹر وزیر آغا بھی اقبال کی انفرادیت کے حوالے سے انہیں جدید اردو نظم کا اولین علمبردار کہتے ہیں۔وہ لکھتے ہیں:

انفرادیت کی طرف اقبال کا یہی رجحان اسے جدید اردو نظم کا اولین علمبردار قرار دینے کے لیے کافی ہے''۔(۹)

ڈاکٹر رشید امجد اس بارے میں رقمطراز ہیں:

''اقبال نے اردو نظم کو جو موضوعاتی وسعت اور فنی دبازت عطا کی اس نے جدید نظم کی بنیاد مضبوط کی''۔(۱۰)

عزیز حامد مدنی نے اپنے محولہ بالا لیکچر میں اقبال کی شاعری کو جدید شاعری کا نقطۂ آغاز قرار دیا ہے۔اس ضمن میں انہوں نے چند سوالات درج کیے ہیں جو ان کے خیال میں جدید شاعری

کا قاری پوچھنے کا حق رکھتا ہے۔اس کے خیال میں جس شاعر کے کلام میں ان سوالات کا جواب مضمر ہو وہی صحیح معنوں میں جدید شاعری کا باوا آدم کہلانے کا مستحق ٹھہرتا ہے۔انھوں نے واضح طور پر اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ صرف اقبال کا کلام ہی جدید شاعری کے قاری کی طرف سے اٹھائے گئے ان سوالات کا جواب دینے کی اہلیت رکھتا ہے اس لیے اقبال سے ہی جدید شاعری کا آغاز مراد لیا جانا چاہیے۔عزیز حامد مدنی لکھتے ہیں:

''جدید اردو شاعری کا قاری......ہم سے یہ سوال کرنے کا حق رکھتا ہے کہ اردو شاعری کے بنیادی تکلم کا دھارا (Main Stream) کیا ہے؟ کیا مستند اصناف سخن اور ہیئت کی تبدیلیوں کے باوصف یہ کلام ہماری تہذیب و معاشرت سے ہماری نجی زندگی اور ذاتی وابستگیوں سے عشق و ہوس، حجاب اور شکستِ خواب میں کسی نوع کا تہذیبی تسلسل رکھتا ہے یا یہ تسلسل ان تمام مکاتیب خیال کے ساتھ جو ہر دہائی میں نمودار ہوتے رہتے ہیں ٹوٹ گیا ہے۔کیا شاعری کوئی اتنی انفرادی شے ہوگئی ہے کہ اس تسلسل کی ضرورت ہمیں باقی نہیں رہی ہے۔کیا ان تغیرات کو جو بلاشبہ مغربی اثرات سے ہماری زندگی میں ہوئے ہیں ہمارے معاشرے کی ضرورت کے مطابق ہم نے قبول کرلیا ہے...ان سوالوں کا جواب کس کے کلام میں ڈھونڈیں اور وہ جواب کیا ہے جو ہماری تخلیقات اور ہمارے تاریخی شعور سے وابستہ بھی ہو جو ہماری لفظیات کے اندر ہی مضمر ہو۔یہی جواب جدید اردو شاعری کی صحیح تعریف ہوسکتا ہے۔میں اس کی مثبت مثال اقبال کے کلام میں پیش کر چکا ہوں۔اس مثال میں انیسویں اور بیسویں صدی کے تغیرات کی قبولیت کے باوصف ایک تقابلی فکر ہے ایک اپنا تاریخی شعور ہے۔'' (۱۱)

اسی عہد میں جوش کی نظمیں جدید شاعری میں سنگ منزل نما کی حیثیت رکھتی ہیں۔اس ضمن میں ان کے کلام میں نئی امیجری اور الفاظ کے برتاؤ کا سلیقہ اہم ہیں۔ایک اور اہم نام اختر شیرانی کا ہے جنھوں نے دور جاہلیت کی عربی شاعری کی تتبع میں نئی خیالی کردار مثلاً سلمیٰ، عذرا اور ریحانہ وغیرہ تخلیق کیے۔انھوں نے محبوب کو عینی روپ میں دیکھا اور پیش کیا۔عزیز حامد مدنی نے اپنے محولہ بالا لیکچر میں اختر شیرانی کی شاعری کو جدید اردو شاعری کے بدلتے رجحانات میں اہم اور قابل ذکر گردانتے ہوئے لکھا ہے:

''اختر شیرانی کے کلام کے بغیر عصر جدید کے رجحانات کا تذکرہ مکمل نہیں ہوسکتا۔ان کا تناسب رویہ ایک زیادہ کھلے ہوئے معاشرے کا تصور قبول کرنے میں وہ پہل ہے جس نے رومانی اور خواب آور ہونے کے باوجود ایک نسائی کردار سلمےٰ کی تخلیق کی۔ایک بند معاشرے میں عشقیہ جذبات کی فطری ترجمانی کا یہ انداز جو اندر تو بے شک اپنا وجود رکھتا ہو مگر کھل کر سامنے نہیں آیا تھا۔ایسا قدم تھا جو نئے رجحانات کے لیے ضروری تھا...'' (۱۲)

اسی دور میں مذکورہ بالا شعرا کے علاوہ حامد اللہ افسر، احسان دانش، روش صدیقی، منظور حسین

شور، الطاف حسین مشہدی وغیرہ کے نام بھی اہم ہیں۔ ان سب نے اردو نظم میں فکر و فن کے نئے تجربے کیے۔

''نیچرل شاعری'' کی تحریک سے لے کر ۱۹۳۵ء تک کے عرصے کو عقیل احمد صدیقی نے ''اردو نظم کا تشکیلی دور'' قرار دیا ہے۔ اس دوران میں نظم اس قابل بنی کہ اس کی الگ صنفی حیثیت قائم ہو سکے اور اس میں زندگی کے متنوع تجربات پیش کیے جا سکیں اور اسی دور میں نظم کی خارجی ہیئت میں کئی اہم تجربے ہوئے۔ محمد حسین آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کی غیر مقفیٰ نظموں نے بیسویں صدی کے اوائل میں نظم معریٰ کی تحریک کی صورت اختیار کی۔

۱۹۳۶ء کے آس پاس اردو شاعری میں ایک نیا رجحان سامنے آیا۔ یہ رجحان ''ترقی پسندانہ رجحان'' کہلایا۔ ترقی پسند شاعری اپنے مزاج کے اعتبار سے انقلابی اور باغیانہ شاعری تھی۔ باغیانہ ان معنوں میں کہ سماج کے روایتی اور فرسودہ نظامِ اقدار سے بغاوت کرنا اس کا بنیادی محرک تھا۔ یہ رجحان ادب میں نئے زاویے کا آغاز تھا اس عہد میں جدید سیاسی بصیرت، معاشی و سماجی حالات کا ادراک، ادبی روایات کے اندر رہتے ہوئے جو نئی تخلیقی روا اردو ادب میں نثر و نظم میں آئی اس کی پرکھ نے بہت سے کہنہ رسمی نظریات کو جو ایک تصنّع سے اخلاقی قدریں بنی ہوئی تھیں، ختم کر دیا۔ ترقی پسند شعری تخلیقات کو سجاد ظہیر نے ''جدید انقلابی شاعری'' کا نام دیا تھا جس کا مطلب یہ تھا کہ یہ شاعری ما قبل کی شاعری سے نئی اور انقلابی تھی۔ عقیل احمد صدیقی شاعری میں ترقی پسندانہ رجحان کے دور کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''۳۶ء کے آس پاس جو جدید شعری رجحان سامنے آیا اسے 'نیا ادب' یا 'جدید ادب' کا نام دیا گیا۔ یہ شاعری ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر ہوئی اس لیے ترقی پسند شاعری کہلائی...'' (۱۳)

ترقی پسندی کی مقصدیت نے شاعروں پر ذمہ داری عائد کی کہ وہ اپنی بات وضاحت کے ساتھ پیش کریں تاکہ لوگ سمجھ سکیں اور اس پر عمل کر سکیں۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند شعرا الفاظ کو اکثر لغوی مفہوم میں استعمال کرنے پر اکتفا کرتے ہیں اس لیے کہ ان کے نزدیک شاعری بھی علوم کی ایک شاخ ہے اور جس طرح دوسرے علوم کا مقصد معلومات بہم پہنچانا ہے۔ شاعری یا ادب کا بھی یہی مقصد ہے لیکن وہ شاعری کو جذبے سے الگ نہیں کرتے ان کی شاعری میں جذبہ موجود ہوتا ہے۔ مگر وہ اس قدر حاوی ہوتا ہے کہ جذباتیت میں بدل جاتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ترقی پسند شعرا تشبیہات، استعاروں اور علامتوں کے منکر ہوں یہ فنی لوازمات ترقی پسند شاعری میں بھی موجود ہیں لیکن یہاں بھی اصرار اس بات پر ہوتا ہے کہ شاعر استعاروں اور علامتوں کی تخلیق میں، جہاں تک

ممکن ہو جدت اور ایجاد سے پرہیز کرے یہی وجہ ہے کہ وہ روایتی استعاروں اور علامتوں سے ہی کام نکالتے ہیں اور اگر ان میں نیا مفہوم داخل بھی کرتے ہیں تو وہ تقریباً واضح ہوتا ہے۔ اہم ترقی پسند شعرا میں مطلبی فرید آبادی، مجاز، فیض، مخدوم، جذبی، سردار جعفری، کیفی اعظمی، جاں نثار اختر، احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی، پرویز شاھد، سلام مچھلی شہری، ظہیر کاشمیری، منیب الرحمٰن، منصور جالندھری، عزیز حامد مدنی اور قتیل شفائی وغیرہ شامل ہیں۔ ان ترقی پسند شعرا کا دور جو تقریباً ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک ہے ادب پر سائنٹفک انداز سے اثر انداز رہا اور ان کی بدولت اردو شاعری میں ایک نئی تخلیقی رو آئی۔

۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کے اس عہد میں شعرا کا ایک دوسرا گروہ سامنے آیا جو حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ تھا۔ ان میں یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی، تاثیر، حفیظ ہوشیار پوری، اختر الایمان اور مجروح سلطان پوری وغیرہ شامل ہیں۔ اسی دور کے اہم ترین شعرا میں میرا جی اور راشد ہیں جنھوں نے اردو شاعری کو صحیح معنوں میں جدت سے آشنا کروایا۔

۱۹۴۷ء کے بعد اردو ادب کا ایک نیا موڑ آتا ہے یہ ایک نوترتیبی کا دور ہے۔ اس دور میں فیض و راشد کے اہم مجموعے شائع ہوئے۔ ان کے ہم عصروں میں نہایت اہم شعرا علی سردار جعفری، جذبی، احمد ندیم قاسمی اور اختر الایمان کی شاعری کا بہترین حصہ بھی ۱۹۴۷ء کے بعد ہی آیا۔

۱۹۵۰ء کی دہائی کے بعد فکر کا افق بدلا۔ نئے علوم سے روشنی حاصل کر کے اہل قلم نے اپنے پیش روؤں کے مقابل نئے رجحانات بھی تیزی سے متعارف کروائے۔ اس دور کے چند اہم ناموں میں، ادا جعفری، زہرہ نگاہ، صفدر میر، وزیر آغا، ضیا جالندھری، ناصر کاظمی، جمیل الدین عالی، سلیم احمد، خلیل الرحمٰن اعظمی، مخمور جالندھری، ابن انشا، منیر نیازی، بلراج کومل، جیلانی کامران، مصطفےٰ زیدی اور ان کے ہم عصر شامل ہیں۔ یہ دور فکر جدید کے لیے بنیادی تھا جس کا اثر آئندہ ادوار پر بھی پڑا۔

اردو کی قدیم شاعری کے بارے میں حلقۂ ارباب ذوق اور ترقی پسند شعرا کے خیالات میں مماثلت ہے۔ تاہم حلقہ سے وابستہ ادیب کچھ زیادہ بے باک تھے۔ یہ ہر طرح کی پابندی کے خلاف تھے جب کہ ترقی پسند گروہ روایت مخالف ہوتے ہوئے بھی ایک مخصوص ضابطۂ اخلاق کا پابند تھا۔ جب نئے ادیبوں کے بعض انتہا پسندانہ رویوں پر اعتراضات ہوئے تو ترقی پسند ادیبوں نے اپنی شناخت از سر نو مقرر کی اور ان ادیبوں کو تحریک سے خارج کر دیا جو ان کے اصولوں کا

احترام نہیں کرتے تھے۔ ردِعمل کے طور پر حلقہ والوں نے بھی ترقی پسندوں کو تنقید کا نشانہ بنایا اور ان سے الگ اپنی شناخت مقرر کی۔ عقیل احمد صدیقی حلقۂ ارباب ذوق اور ترقی پسندوں کے اس اختلاف کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''حلقہ نے اپنے نظریے کو 'جدید' کا نام دیا۔ اس طرح 'ترقی پسند ادب یا جدید ادب'، 'ترقی پسند شاعری یا جدید شاعری' دو الگ الگ شناخت بن گئیں... حلقے والوں کا اس بات پر اصرار رہا ہے کہ وہ 'نئے' ہیں' اور 'نئی' بات پیش کرتے ہیں'' (۱۴)

حلقۂ اربابِ ذوق والوں کے نزدیک ''تجربہ'' اور ''جدت وانفرادیت'' کی قید صرف موضوع تک محدود نہیں ہے بلکہ طریقِ اظہار میں بھی ان کا وجود ضروری اور مستحسن ہے۔ اظہار سے وابستہ ہو کر ''تجربہ'' کا مفہوم یہ ہوگا کہ خود کو مقررہ ہئیت اور اسالیب بیان میں محصور رکھنے کی بجائے نئی ہئیت اور نئے اسالیب بیان کے تجربے کیے جائیں۔ حلقہ نے اسی اصول کے تحت ''آزاد نظم'' کی نئی ہئیت اختیار کی اور مروّجہ اسالیب بیان سے انحراف کرتے ہوئے کئی اہم فنی تجربے کیے جن میں نئی لفظیات، نئی امیجری، نئے استعارے اور علامت نگاری کے علاوہ نظم کی ساخت کا نیا تصور بھی شامل ہے۔ ہئیت اور اسالیب بیان کے یہ تجربے اس لیے اہم ہیں کہ حلقہ نے ان تجربات کو جدید شعری تصور کی رہنمائی میں طے کیا۔ ان حضرات نے صرف یہی نہیں کہ نئے موضوعات اختیار کیے بلکہ ہئیت، اسالیب اور موضوع کے درمیان بھی نئے رشتے تلاش کیے۔

حلقہ کے زیر اثر اردو شاعری میں ہئیت کا یہ جدید تصور قائم ہوا کہ نظم میں پیش کیا جانے والا تجربہ ہئیت کا پابند نہیں بلکہ ہئیت تجربہ کے بطن سے از خود نمودار ہوتی ہے۔

حلقہ والوں نے بلاواسطہ یا براہ راست اظہار کی بجائے بالواسطہ طریق اظہار اختیار کیا۔ جس میں ایک مقبول طرزِ اظہار ''تمثیلی'' تھا۔ ان کے ہاں ان تمثیلی نظموں میں مختلف کردار بھی پائے جاتے ہیں جو علامتی معنویت کے حامل ہیں۔ ان کرداروں کی معنویت کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ پہلی سطح تو وہ جس کی طرف الفاظ اور تمثیل براہ راست اشارہ کرتے ہیں اور دوسری سطح ان تصورات کی ہے جو پہلی سطح کے متوازی لیکن تخلیق سے الگ اپنا اثبات کرتے ہیں۔ اصل اہمیت اسی دوسرے معنی کی ہوتی ہے۔ جسے فنکار نے بظاہر پوشیدہ رکھا ہوتا ہے مگر جس کی طرف نظم کے کردار کے مکالمے یا طرزِ عمل اشارہ کرتے ہیں۔ یہ بنیادی طور پر استعارے کی توسیع کا عمل ہے۔ اس قسم کی نظموں کو تمثیلی نظمیں کہا جاتا ہے۔ تمثیلی نظموں کو کرداری نظمیں بھی کہا جا سکتا ہے۔ حلقہ والوں کے ہاں نظموں میں کئی قسم کے کرداروں کی پیشکش کی گئی ہے مثلاً تاریخی، تلمیحی، اساطیری یا پھر روزمرہ کے کردار بعض

اوقات یہ کردار اکہری معنویت کے حامل ہوتے ہیں اور بعض اوقات علامتی معنویت بھی رکھتے ہیں۔ اس طریقِ کار سے ان کی نظموں کی تاثیر میں اضافہ ہوا۔ حلقہ کے شعرا، جن کے ہاں تمثیلی یا کرداری نظموں کا رجحان غالب ہے' ان میں راشدؔ' قیوم نظرؔ اور میرا جی وغیرہ شامل ہیں۔ یہ رجحان محض حلقۂ ارباب ذوق سے مخصوص نہیں اس سے قبل اقبال کے ہاں بھی یہ رجحان قوی شکل میں دکھائی دیتا ہے تاہم حلقہ کے مذکورہ بالا شعرا نے اس رجحان کو جدّت اور انفرادیت کی راہوں پر ڈالا۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون ''نئی شاعری ایک امتحان'' میں جدید یا نئی شاعری پر بحث کرتے ہوئے ۱۹۵۵ء کے بعد کی شاعری کو زمانی نقطۂ نظر سے نئی شاعری قرار دیا ہے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ اس امر کی بھی وضاحت کردی ہے کہ نہ تو وہ ۱۹۵۵ء کے بعد لکھے گئے سارے ادب کو نئی شاعری کے زمرے میں رکھتے ہیں اور نہ ہی ۱۹۵۵ء سے قبل کے ادب میں پائے جانے والے جدیدیت کے عناصر سے منکر ہیں بلکہ اس تعین زمانی کی حیثیت محض حوالے (Refrence) کی ہے اپنے اس نقطۂ نظر کی مزید وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

'' کیا تعین زمانی کو صرف حوالے کے طور پر لیا جا سکتا ہے یا ۱۹۵۵ء صحیح معنوں میں ''جدیدیت'' کا سال آغاز ہے؟ کچھ ادیب جدیدیت کا اطلاق ۱۹۵۷ء کے بعد کے ادب پر کرتے ہیں اور اکثر مبہم طور پر ۱۹۴۰ء کے آس پاس جدیدیت کا آغاز قرار دیتے ہیں۔ ان متضاد تصورات کی وجہ یہ ہے کہ اردو کے ادیب سہل پسندی یا وسائل کی کمی کے سبب کسی ایسی تحریک کی نشاندہی میں ناکام رہے ہیں جسے ''جدیدیت'' یا کسی بھی تحریک کی اولین تخلیق قرار دے سکیں یا جسے نئے رجحان کے لیے سنگ میل کی حیثیت حاصل رہی ہو اور جس نے بعد کے ادب پر دور رس اثرات مرتب کیے ہوں '' (۱۵)

عقیل احمد صدیقی نے اس سے متعلق نسبتاً محتاط الفاظ میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

'' جدید اردو نظم کا آغاز ۱۹۵۵ء اور ۱۹۶۰ء کے درمیان ہے۔ یہ وہ دور ہے جس میں [illegible] شاعروں اور ادیبوں کے ذریعے اپنے ماقبل شعری منظر نامے سے انحراف [illegible] دو اہم ادبی تحریکوں کے ذریعے جس ادبی تصور کو فروغ ملا تھا اس میں سارا زور ایک آزاد معاشرے کے قیام پر تھا لیکن عملی طور پر فنکار چند خارجی نظریات، معتقدات کے اسیر تھے جن کے حصار سے نکلنا ترقی پسندوں کے نزدیک جرم تھا۔ حلقے کے ادیب ترقی پسندوں کے مقابلے میں نسبتاً لچکدار تھے لیکن فنکاروں نے خود پر بعض ایسی پابندیاں عائد کرلی تھیں جن سے وہ نکلنے میں کامیاب نہیں ہوسکے۔ یعنی حلقہ والے ترقی پسندوں کی طرح مخصوص نظریے کے پابند تھے اور فرد یا سماج کی زندگی کو آزادانہ طور پر دیکھنے سے گریز کرتے تھے۔ گویا یہ دونوں ہی تحریکیں نظریاتی ادعائیت کا شکار تھیں'' (۱۶)

محولہ بالا رائے کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند شعرا اور حلقۂ ارباب ذوق کے شعرا کی شاعری نظریاتی ادعائیت کا شکار ہونے کے باعث ''جدید شاعری'' کہلانے کا استحقاق نہیں رکھتی۔ ان شعرا کے ہاں جو نئے رجحانات نظر آتے ہیں انہیں محض روایت سے انحراف کا درجہ تو دیا جا سکتا ہے ''جدیدیت'' کا نہیں۔

اس لحاظ سے گویا ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۰ تک کے عرصے کے لگ بھگ کی شاعری کو ہی ''جدید اردو شاعری'' قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کی وجہ اس عہد کے شاعروں کی غیر روایتی طرزِ اظہار ہے ان شعرا میں بلراج کومل، عمیق حنفی، قاضی سلیم، خلیل الرحمٰن اعظمی، منیر نیازی اور وزیر آغا شامل ہیں۔
جدید تر نظم نگاروں میں پاکستان کے شاعروں کی تعداد زیادہ ہے اور ہندوستانی گروپ کے شعرا چند ایک ہیں۔ ہندوستانی گروپ کے شعرا میں محمد علوی، شہریار، کمار پاشی، عادل منصوری، ندا فاضلی اور شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ شامل ہیں۔ جبکہ پاکستانی گروپ کے شاعروں میں ساقی فاروقی، سلیم الرحمٰن، افتخار جالب، انیس ناگی، جیلانی کامران، اختر احسن، عباس اطہر، زاہد ڈار، جان ایلیا، احمد ہمیش، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، پروین شاکر، امجد اسلام امجد اور معاصرین کی ایک طویل فہرست شامل ہے۔

اردو شاعری کی اس ادوار بندی کے ضمن میں یہ بات واضح رہے کہ یہ تمام ادوار محض رجحانات کو سمجھنے کی سہولت کے لیے قائم کیے جاتے ہیں۔ ورنہ زندگی کی وسعتوں میں جتنے حیرت انگیز انقلابات انسانی معاشرے میں ہوئے ہیں ان کے تنوع اور گہرائی کے لحاظ سے یہ ساری شاعری ایک بڑے پیمانے پر ''جدید ذہن'' کی شاعری ہے۔ یہ ایک نئی آگہی کی شاعری ہے جس کا گراف اس صدی کے عروج و زوال میں گھٹتا بڑھتا ہوا ملے گے۔

اب تک کے مباحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یوں تو اردو شاعری میں جدید تحریک کا آغاز رسماً حالی اور آزاد کی شاعری سے ہوتا ہے مگر ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا کی آپس کی اختلافی بحثوں اور اپنے ''جدید'' ہونے پر اصرار نے پہلی مرتبہ ''جدیدیت'' کے مفہوم کو سمجھنے اور سمجھانے پر آمادہ کیا بعد میں آنے والے شعرا اور ناقدین نے ان دونوں دھاروں کے زیر اثر تخلیق کردہ شاعری کو ادعائیت کا شکار قرار دیا یا صحافیانہ عمل کے مترادف گردانا اور ۱۹۵۵ء کے بعد کی شاعری کو ''جدیدیت'' کے زمرے میں رکھا۔ تاہم اس ضمن میں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ ۱۹۵۵ء کے بعد کی جانے والی تمام تر شاعری ''جدید'' نہیں اور نہ ۱۹۵۵ء سے پہلے کی تمام شاعری قدامت کی حامل ہے۔ قدیم زمانے میں بھی شاعر جدت کے حامل ہو سکتے ہیں۔ اس ضمن میں

فردوسی اور منوچہری کی مثالیں بے جا نہ ہوں گی۔ فردوسی نے ایک ایسی بحر میں شاہنامہ لکھا، جو پہلوی زبان میں رائج نہ تھی اگرچہ اس نے اس شاہنامے کی بحر عربی سے مستعار لی تھی مگر اس کا موضوع ''جدیدیت'' کا حامل تھا۔ اسی طرح منوچہری نے قصیدوں کی تشبیب میں نئے نئے موضوعات کو اپنایا اور اس کا روایتی طرزِ فکر سے یہ انحراف اس کے ''جدید شاعر'' ہونے کی دلالت کرتا ہے۔ یہی بات میر تقی میر اور میر درد کے متعلق کہی جاسکتی ہے۔ اپنے زمانے میں وہ بھی ''جدید شاعر'' تھے۔ انھوں نے اپنے اندازِ بیان اور خیالات کا تار و پود فارسی سے مستعار لیا مگر اسے اپنے زمانے کے اور اپنے شخصی نفسیاتی مسائل سے مربوط کر کے ''جدید شاعری'' پیدا کی۔ ان سب سے زیادہ جدید شاعر نظیر اکبر آبادی کو قرار دیا جاسکتا ہے جنھوں نے نئی بحروں اور نئے موضوعات کی ہم آہنگی سے نظمیں لکھیں۔

روایتی شاعر دراصل وہ ہے جو بزرگوں کے کسی فارمولے سے ہٹنا گوارا نہیں کرتا۔ ہیئت کے اعتبار سے اور موضوع کے لحاظ سے بھی وہ اپنے بزرگوں کی عینک سے ہی دیکھتا ہے۔ تاہم اس بات سے بھی انکار نہیں کہ ہر جدت وقت گزرنے کے ساتھ روایت بن جاتی ہے۔ آج سے پچاس سال پہلے ہم جسے جدیدیت کہتے تھے وہ آج ہماری روایت کا جزو بن چکی ہے مثلاً حالی اور آزاد کی شاعری جو بڑی حد تک انتقاماً روایت سے بغاوت کی مظہر تھی، آج ہماری روایت کا اہم حصہ ہے۔ لیکن جدیدیت کے معنی یہ نہیں کہ آج ہم حالی اور آزاد کے رنگ میں ہی شعر کہے جائیں بلکہ جدیدیت کا تقاضا یہ ہے کہ اب تک جو کچھ کہا گیا ہے یا اس وقت جو کچھ کہا جا رہا ہے، ہم اس سے عمداً انحراف کرتے رہیں اور نئے سے نئے زمانے کے ساتھ گامزن رہیں۔

گویا جدیدیت سے مراد وہ خاص اندازِ نظر ہے جو اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگی رکھتا ہو اور ماضی سے یگانگت اور ربط محسوس نہ کرے تاہم جدیدیت کی پرکھ کے لیے روایت کی کسوٹی ضروری ہے۔ ن۔ م۔ راشد اپنے مضمون ''جدیدیت کیا ہے'' میں انہی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جدید شاعر کی جدیدیت کا اندازہ لگانے کے لیے ہمیں اسے روایت کے پیمانے سے ناپنا پڑتا ہے۔ اس کی اصنافِ سخن، شعری ہیئت اور موضوعات کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر جس قدر بھی اصنافِ سخن اور موضوعات وغیرہ سے الگ ہوگا اسی قدر وہ جدید شاعر سمجھا جانے گا'' (۱۰)

ڈاکٹر عبادت بریلوی جدید شاعری کی تعریف ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''جدید شاعری وہ شاعری ہے جو کچھ انقلابی انداز سے بدلتے ہوئے ماحول کی صحیح ترجمانی میں خود کو اپنے آپ کو بدل سکے۔ اس کے لیے روایت سے تھوڑی سی بغاوت ضروری ہے۔ [illegible] کا ہاتھ بھی

اس میں شامل ہونا یقینی ہے جو شاعری روایت کی بنی بنائی ڈگر سے تھوڑا ہٹ کر چلتی ہے اور جس کی رفتار میں تجربہ کا آہنگ ہوتا ہے اس کو ادبی اصطلاح میں جدید کہتے ہیں''۔(۱۸)

جدید شاعری کا تصور کسی خاص شخص اور حلقے کی شاعری تک محدود نہیں ہر وہ شاعر جس کے ہاں روایتی رنگ نہیں ہے وہ جدید شاعر کہلائے گا۔ اقبال کے ہاں، جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے روایت سے انحراف اور انفرادیت کا واضح سراغ ملتا ہے اس لیے انھیں جدید شاعری کا نقطۂ آغاز گردانتے ہوئے، ہم اس باب میں جدید اردو شاعری کے اہم کرداری نظم نگاروں کے کردار نگاری کے طریقِ کار کا جائزہ لیں گے۔

جیسا کہ پہلے باب میں بیان کیا جا چکا ہے کہ شاعری میں کردار نگاری ایک خاص تکنیکی حربہ ہے جس سے شاعر اپنی نظموں کے تاثر میں اضافے کا کام لیتے ہیں۔ یہ حربہ کوئی نیا نہیں ہے کلاسیکی شعرا کے ہاں بھی مختلف اصنافِ شعر میں کردار نگاری ملتی ہے۔

دوسرے باب میں کلاسیکی اردو شاعری میں کردار نگاری کا جائزہ، اہم کلاسیکی شعرا کے حوالے سے لیا جا چکا ہے جدید شاعری میں بھی یہی تکنیکی حربہ مختلف شعرا نے استعمال کیا ہے۔ ان شعرا کی ایک طویل فہرست پیش کی جا سکتی ہے تاہم وہ جدید شاعر جن کے ہاں نظموں میں کردار نگاری ایک واضح اور نمایاں رجحان کی شکل اختیار کر گئی ہے ان میں اقبال، تصدق حسین خالد، جوش ملیح آبادی، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، احسان دانش، علی سردار جعفری، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی، مجاز، سلام مچھلی شہری، شاد عارفی، مخمور جالندھری، میرا جی، راشد، اختر الایمان، قیوم نظر، مختار صدیقی، عبدالعزیز خالد، جعفر طاہر، احمد ندیم قاسمی، وزیر آغا، صفدر میر، بلراج کومل، جیلانی کامران، انیس ناگی، ساقی فاروقی، قتیل شفائی، امجد اسلام امجد، کشور ناہید اور پروین شاکر شامل ہیں۔

جدید اردو شاعری میں کردار نگاری کے ضمن میں اقبال بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے ہاں کردار نگاری کا رجحان مغربی روایت سے اخذ و اکتساب کے نتیجے میں آیا۔ **بانگ درا** کی وہ نظمیں جو مغربی شعرا کی نظموں سے ماخوذ ہیں یا ان کا ترجمہ ہیں ان میں کردار ملتے ہیں۔ تاہم بالعموم ان نظموں میں جانوروں کو انسانوں کی طرح مکالمہ کرتے دکھانے کا رجحان نمایاں ہے۔ یہ نظمیں بچوں کے لیے لکھی گئی تھیں ان میں ''پہاڑ اور گلہری''، ''مکڑا اور مکھی'' اور ''گائے اور بکری'' وغیرہ اہم ہیں۔ ان نظموں میں جو کردار سامنے آتے ہیں مثلاً مکڑا، مکھی، گائے، بکری، پہاڑ اور گلہری وغیرہ ہم ان کی کرداری خصوصیات سے پہلے ہی واقف ہیں مثلاً ہمیں معلوم ہے کہ مکڑا فطرتاً چالاک اور عیار ہوتا ہے جب کہ مکھی کم عقل اور احمق ہوتی ہے۔ اسی طرح دیگر کرداروں کی خصوصیات سے بھی ہم

واقف ہیں۔اقبال نے ان کرداروں کے آپس کے مکالموں کے ذریعے اخلاقی سبق دینے کی کوشش کی ہے اس قسم کی نظموں کے بعد، اقبال کے ہاں طبع زاد خیالات کی ڈرامائی انداز میں پیشکش کی طرف جھکاؤ نمایاں ہو جاتا ہے۔اس ضمن میں ان کی نظمیں ''انسان اور بزم قدرت'' اور ''حقیقتِ حسن'' وغیرہ اہم ہیں۔یہ اور اس قسم کی دیگر نظموں میں اقبال مجرّد کو مجسم کرداروں کی شکل میں پیش کرتے ہیں مثلاً ''انسان اور بزمِ قدرت'' میں بزمِ قدرت، انسان کی طرح بولتی دکھائی دیتی ہے۔اسی طرح نظم ''حقیقتِ حسن'' میں بہت سے خاموش مگر متحرک اور بعض مجرّد کردار مجسم شکل میں بولتے دکھائی دیتے ہیں مثلاً ''حُسن'' کا کردار خدا سے سوالات کرتا ملتا ہے۔

اقبال کے کلام کا بنیادی نظریہ، نظریۂ خودی ہے اور دیگر تمام نظریات اسی ایک نظریے کی توسیعی شکل ہیں۔اقبال اس نظریے کی ترویج کے لیے ''مردِ مؤمن'' کا کردار تشکیل دیتے ہیں۔عقیل احمد صدیقی اقبال کے ہاں ''مردِ مؤمن'' کے اس کردار کے متعلق اظہارِ خیال کرتے کہتے ہیں:

> ''مردِ کامل کا خواب اقبال کا تصورِ زندگی تھا۔ جسے انہوں نے سری اور مابعد الطبیعاتی جہت عطا کی... یہاں اقبال کے اس آئیڈیل کو 'ناممکن الوجود' یا 'رومانی خواب' بتانا کرغیر حقیقت پسندانہ نہیں کہا جا سکتا۔مقصدیت کی ضد میں لائے بغیر اگر اقبال کے تصور کو ان کے شعری کردار سے مربوط کیا جائے تو پھر مردِ مؤمن یا انسانِ کامل کے ممکن الوجود ہونے یا نہ ہونے کا مسئلہ ہمارے حقیقت پرست ذہن کو پریشان نہیں کرے گا...''(۱۹)

''مردِ مؤمن'' کا یہ کردار محض تصوراتی نہیں ہے جب اقبال اس کی کرداری خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں تو ان کے سامنے حضور اکرمؐ کی ذاتِ مبارکہ کا نمونہ ہوتا ہے جو انسانِ کامل ہیں۔سید عابد علی عابد نے اس بات کی تائید کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''مؤمن اور مسلمان کی تعریف و توصیف کرتے وقت ان کے سامنے وہ معیار انسانیت ہوتا ہے جسے تاریخ اور عقیدت سید مکی و مدنی العربی کے نام سے یاد کرتی ہے۔''(۲۰)

مردِ مؤمن کے کردار کے لیے وہ مردِ قلندر یا ''درویش'' کی اصطلاح بھی استعمال کرتے ہیں۔اس کردار کو اقبال کہیں تو براہ راست پیش کرتے ہیں مثلاً نظم ''مؤمن''، ''کافر و مؤمن''، ''قلندر کی پہچان'' وغیرہ میں اور کہیں اس کردار کو علامتی انداز میں پیش کرتے ہیں۔مردِ مؤمن کے کردار کی علامتی پیشکش کے لیے اقبال ''شاہین'' کے کردار کی علامت استعمال کرتے ہیں۔شاہین ''مردِ مؤمن'' کے کردار میں فقر کی علامت ہے۔

''مردِ مؤمن'' کے مقابل اقبال نے ''ابلیس'' کا کردار پیش کیا ہے۔اس طرح ان کے ہاں

کردار نگاری میں تضاد کا عنصر آیا ہے۔ ''ابلیس'' اور ''مومن'' کی کردار کی خصوصیات میں تضاد کے باعث دونوں کردار ابھر کر سامنے آئے ہیں اور ان کی آب وتاب نمایاں ہوئی ہے۔ ''مومن'' اگر علامتِ خیر ہے تو ''ابلیس'' کا کردار اقبال کے ہاں مجموعۂ شر ہے۔ اس کردار کی پیشکش بھی اتنی ہی توانا ہے جتنی ''مردِ مومن'' کے کردار کی۔ اقبال نے ابلیس کے کردار کی پیشکش میں بھی موزونیت کو ملحوظ رکھا ہے۔ سیدہ اختر سلطانہ اپنے مقالے میں اقبال کے ہاں ''ابلیس'' کے کردار کے متعلق رقمطراز ہیں:

''اقبال نے جہاں ابلیس کو نافرمانی، تکبر اور غرور کا مظہر قرار دیا ہے وہاں اس کے نقائص، اس کی شخصیت اور وجود کے اچھے پہلوؤں کا ذکر بھی بڑے اہتمام سے کیا ہے''۔ (۲۱)

''ابلیس'' کے کردار کو اقبال نے بعض نظموں میں حضرت جبرائیل علیہ السلام کے مقابل اور متضاد کردار کے طور پر بھی پیش کیا ہے مثلاً نظم ''تسخیر کائنات'' اور ''جبرئیل وابلیس'' میں یہ بات واضح نظر آتی ہے۔ ''جبرئیل وابلیس'' میں حضرت جبرائیل علیہ السلام کے لب ولہجہ سے ''فرشتہ پن'' ٹپکتا ہے تو ابلیس کا لب ولہجہ اس کے تکبر، عیاری اور مکاری کا عکاس ہے۔

اقبال کے ہاں ''لالہ''، ''پروانہ'' اور ''جگنو'' کے علامتی کردار بھی ملتے ہیں۔ یہ علامتی کردار دوہری معنویت کے حامل ہیں۔ اقبال نے انھیں اپنے مخصوص نظریات کی ترویج کے لیے علامت بنا کر پیش کیا ہے۔ سید عابد علی عابد اقبال کے ہاں ''پروانے'' کے علامتی کردار کی معنویت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''... پروانہ ایسے افراد یا ایسی اقوام کی علامت بن گیا ہے جو اپنے جسم و جان کی ممکنات سے فائدہ اٹھانے کی بجائے، پرائی آگ کا طواف کرتی ہیں۔ بہ الفاظ دیگر محکوم قوموں اور محکوم افراد کے خصائص رکھتی ہیں''۔ (۲۲)

اقبال کے ہاں پروانے کا علامتی کردار بہت سی نظموں میں ملتا ہے۔ جن کا ذکر علامتی کرداری نظموں کی ذیل میں کیا جائے گا۔

''جگنو'' کا کردار اقبال کے ہاں ایسے افراد کی علامت ہے جو اپنی خودی کی حفاظت کرتے ہیں اور ''اپنی دنیا آپ پیدا کرتے'' ہیں۔ اقبال نے بہت سی نظموں میں ''جگنو'' اور ''پروانے'' کے کرداروں کا تقابل کیا ہے اور ''جگنو'' کو ''پروانے'' پر فوقیت دی ہے۔

''لالہ'' کا علامتی کردار کہیں کلاسیکی اردو شاعری کے تتبع میں جگر سوختگانِ عشق کی علامت ہے لیکن یہ نامکمل اور ناقص ہے اور اس کا دلِ سوختہ دکھاوا ہے۔ بعد ازاں اقبال اسے عرب اور عرب کی مخصوص ثقافت کی علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ تاہم اقبال نے زیادہ تر ''لالہ'' کے پھول

کے کردار کو اُمتِ محمدی کی خصوصیات کی علامت کے طور پر برتا ہے۔

علاوہ ازیں اقبال کے ہاں بہت سے تلمیحی اور تاریخی کردار بھی ملتے ہیں مثلاً تلمیحی کرداروں کی ذیل میں، حضرت خضرؑ، حضرت موسیٰ علیہ السلام، حضرت عیسیٰ علیہ السلام اور حضرت ابراہیم علیہ السلام کے کردار رکھے جا سکتے ہیں۔ اس ضمن میں اہم بات یہ ہے کہ اقبال نے ان کرداروں سے وابستہ تلمیحات کو کہیں تو بطور تشبیہ برتا ہے اور کہیں ان سے اپنے نظریات اور فلسفے کی ترویج کی ہے۔ کچھ تاریخی کردار ایسے ہیں جن کی پیشکش اکہری سطح پر ہوئی ہے یعنی وہ کسی علامتی معنویت کے حامل نہیں ہیں بلکہ اقبال نے انھیں تاریخ کے تناظر میں اسی طرح موزونیت سے پیش کر دیا ہے مثلاً حضرت بلالؓ، حضرت صدیقؓ، گرونانک، مسولینی، کارل مارکس، رومی، لینن وغیرہ۔ مذکورہ کرداروں کے انتخاب کی وجہ بھی یہی ہے کہ یہ کردار اقبال کے نظریۂ شعر یا فلسفۂ حیات سے مطابقت کے حامل ہیں۔

مذکورہ بالا تمام کرداروں کی پیشکش میں اقبال نے اپنی کرداری نظموں میں مختلف تکنیکی حربوں مثلاً خود کلامی، مکالمے، کرداروں کا تعارف وغیرہ کو بخوبی استعمال کیا ہے۔

تصدق حسین خالد جدید اردو نظم کے تشکیلی دور میں بہت اہمیت کے حامل شاعر ہیں۔ ان کے ہاں جہاں نظم کے میدان میں ہیئتی تجربات ملتے ہیں وہاں ساتھ ہی ساتھ کرداری نظمیں بھی ملتی ہیں۔ ان کی نظموں میں یہ رجحان اگرچہ غالب حیثیت کا حامل نہیں تاہم انھیں نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے مجموعے سرودِ نو میں اکثر نظموں کے کردار روزمرہ زندگی سے مستعار لیے گئے ہیں۔ ان کرداروں کی پیشکش ان کے عمیق مشاہدے پر دال ہے۔ عام زندگی کے کرداروں کی کردار نگاری میں ان کا اسلوب بیان بالعموم رومانویت کا پرتو لیے ہوئے ہے مثلاً ''بچے'' اور ''ایک واقعہ'' میں کردار نگاری ہمارے بیان کا ثبوت ہے۔

خالد کے ہاں بعض کردار، کردار سے زیادہ تصویری جھلکیاں کہلانے کے مستحق ہیں مگر یہ تصویری جھلکیاں بھی اس قدر مکمل اور جامع ہیں کہ ان کے جامد ہونے کے باوجود کرداری خصوصیات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔

ان کے ہاں کلاسیکی شاعری سے مماثل کرداروں مثلاً عاشق اور محبوب کی پیشکش بعض اوقات تو روایتی رنگ کی حامل ہے یعنی عاشق ستم رسیدہ اور غمزدہ ہے اور محبوب مجسم حسن و جمال جبکہ بعض نظموں میں یہ کردار، جدید اردو شاعری کی روایت میں رونما ہونے والے رجحان کی ترجمانی کرتے ہوئے عشق میں بے باکی کے قائل ہیں۔

جوش ملیح آبادی کی نظمیں جدید اردو شاعری میں اہم سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہیں۔ان کے کلام میں امیجری کی ندرت اور الفاظ کا انتخاب و استعمال انھیں دیگر شعرا سے منفرد بناتا ہے۔ ان کے مجموعوں شعلہ و شبنم، سیف و سبو، فکر و نشاط، سرود و خروش اور الہام و افکار میں بھی کرداری نظمیں مل جاتی ہیں۔اگر چہ جوش کے ہاں کرداری نظم نگاری غالب رجحان نہیں ہے تاہم جوش کا نام اس لحاظ سے اہم ہے کہ ان کی کرداری نظموں میں کردار نگاری کے فنی حربے ''حلیہ نگاری'' کا استعمال نہایت عمدہ ہے مثلاً ''مولوی''، ''جھریاں''، ''مہاجن اور بیوہ'' اور ''الھڑ کامنی'' وغیرہ میں حلیہ نگاری کی اچھی مثالیں ملتی ہیں۔

یوں تو حفیظ جالندھری ایک رومانوی شاعر ہیں اور اس ضمن میں ان کی گیت نگاری خاص شہرت رکھتی ہیں تاہم جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے اس ضمن میں ان کی طویل نظم شاہنامۂ اسلام کو خاص اہمیت حاصل ہے۔اگر چہ بنیادی طور پر یہ رزمیہ شاعری کی ذیل میں آتی ہے اور اس میں مرقع نگاری کے نمونے بکثرت ملتے ہیں تاہم ان میں تاریخ اسلام کے کئی کردار بھی سامنے آئے ہیں۔اس لحاظ سے حفیظ جالندھری کی اس نظم کو کرداری نظم قرار دیا جا سکتا ہے۔مگر واضح رہے کہ یہ ایک رزمیہ (Epic) ہے جس میں حضورؐ کی سیرت کا نقشہ اور ان کے عہد میں ہونے والے غزوات کی تفصیل بیان کی گئی ہے۔ان غزوات کے مرقع کھینچتے ہوئے شاعر نے تاریخِ اسلام کے بہت سے کرداروں مثلاً خلفائے راشدین اور دیگر صحابہؓ کو کردار نگاری کا براہ راست طریقِ کار استعمال کرتے ہوئے پیش کیا ہے۔کرداروں کی معلوم تاریخی خصوصیات میں موزونیت کو ملحوظ رکھا گیا ہے اور کہیں کہیں ان کرداروں کی صفاتی خصوصیات کے علاوہ ان کے جذبات کی بھی عمدہ عکاسی کی گئی ہے۔

شاعر رومان اختر شیرانی اپنی نظموں میں خیالی نسوانی کرداروں کی پیشکش کے حوالے سے مشہور ہیں۔ان کی شاعری میں کئی خیالی نسوانی کردار ناموں کے ساتھ ملتے ہیں مثلاً سلمیٰ، ریحانہ اور عذرا وغیرہ۔بالخصوص سلمیٰ کا کردار کئی نظموں میں ہے۔اختر کے ہاں ''سلمیٰ'' کے اس کردار کی وضاحت کرتے ہوئے ن۔م۔راشد اختر ستان کے دیباچے میں رقم طراز ہیں:

''سلمیٰ یوں سمجھ لیجیے ایک Ideal،ایک نصب العین تھا جس تک اختر پہنچنا چاہتے تھے... سلمیٰ درحقیقت حسن، جوانی، نور، نغمہ، رنگ، کیف، سحر اور لطافت کے ایک پیکر خیالی کے سوا کچھ نہیں۔شاعر نے اسے ایک بار کہیں دیکھا ہے۔ اس کے جلووں سے فطرت کے مناظر، چاند، ستارے، باغ، نہریں، سبزہ زار وغیرہ سے کئی بار حظ اٹھایا ہے لیکن شاعر کی نگاہ اسے پھر کبھی نہیں دیکھ سکی...''(۲۳)

اختر نے عام زندگی کے جو کردار پیش کیے ہیں وہ رومانویت کی دھند میں لپٹے ہوئے ہیں ایسی نظموں میں شاعر کے اپنے تاثر کا بیان بھی کردار کے متوازی جگہ پاتا ہے مثلاً ''ایک دیہاتی لڑکی کا گیت'' اور ''اندھی لڑکی'' اس کی نمایاں مثال ہیں۔

احسان دانش کی بیشتر نظموں پر مزدور کا کردار حاوی ہے۔ان کے مجموعہ ہائے کلام طبقات، آتشِ خاموش ، نفیرِ فطرت اور نوائے کار گر میں بیشتر نظمیں اس بات کا ثبوت ہیں اسی بنا پر انھیں ''شاعرِ مزدور'' بھی کہا جاتا ہے۔احسان دانش کی نظموں میں مزدور کے کردار کی پیشکش کے حوالے سے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار لکھتے ہیں:

''احسان دانش پہلے شاعر ہیں جنھوں نے باضابطہ طور پر مزدور کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے۔ انھوں نے مزدور و کسان اور مفلوک الحال طبقے کی زندگی کے ہر پہلو اور ہر گوشے کو اس طرح نمایاں کیا ہے کہ قعرِ مفلسی میں گرا ہوا طبقہ خود اپنی زبانِ حال سے اپنی دردناک رودادِ حیات بیان کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے...''(۲۴)

احسان دانش کے ہاں کرداروں کے طبقاتی تفاوت اور کرداری خصوصیات میں فرق کو واضح کرنے کے لیے تضاد کا عنصر استعمال کیا گیا ہے۔بعض نظموں میں انھوں نے ''مزدور'' کے مقابل ''سرمایہ دار'' اور امیر عورت ''لیڈی'' کے مقابل غریب عورت ''تیلن'' کا کردار پیش کیا ہے۔

علی سردار جعفری، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی، مجاز اور سلام مچھلی شہری ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔ چنانچہ ان تمام شعرا کے ہاں مظلوم اور پسے ہوئے طبقوں کے کردار بالخصوص مزدوروں کے کردار ملتے ہیں۔انھوں نے طبقاتی کشمکش کو نمایاں کرکے دکھانے کے لیے سرمایہ داروں کے کردار بھی پیش کیے ہیں۔علی سردار جعفری کے مجموعوں خون کی لکیر اور امن کا ستارہ کیفی اعظمی کے مجموعے سرمایہ ساحر لدھیانوی کی کلیات، مجاز کی کلیات اور سلام مچھلی شہری کے مجموعے وسعتیں کی کرداری نظموں سے ہمارے بیان کی تصدیق ہوتی ہے۔

''شاد عارفی ترقی پسند تحریک سے وابستہ ایک اور اہم شاعر ہیں۔انھوں نے اپنے مجموعہ کلام اندھیر نگری میں معاشرے کے بہت سے منافق اور بدچلن کرداروں کی عکاسی کی ہے۔ان میں جنسیت زدہ عورتیں، نمائش پسند عورتیں، خوشامدی شعرا اور فیشن زدہ نوجوان لڑکیاں شامل ہیں۔ مذکورہ کرداروں کے علاوہ شاد عارفی کی نظموں میں روزمرہ گھریلو زندگی کے کردار بھی ملتے ہیں مثلاً ساس اور بہو، چالاک ماما، مہترانی، کشمیری بھکارن، ملازمہ اور نصف بہتر یعنی بیوی وغیرہ کے کردار۔

ترقی پسند تحریک ہی سے منسلک مخمور جالندھری بھی جدید اردو شاعری میں کرداری نظموں میں بالخصوص روزمرہ زندگی کے کردار پیش کرنے کے حوالے سے اہمیت رکھتے ہیں۔ان کے مجموعہ ہائے کلام مختصر نظمیں اور تلاطم میں اردگرد کی زندگی کے کرداروں کی تصویر کشی کی گئی ہے اور ان کا پیرایۂ بیان طنزیہ لے کا حامل ہے۔بالعموم وہ ایسے کرداروں کا انتخاب کرتے ہیں جن سے معاشرے کی خرابیوں کی نشاندہی ہو سکے۔نظم ''سانول'' اس کی چھوٹی سی مثال ہے۔جس میں ایک بے ایمان دکاندار کا کردار دکھایا گیا ہے۔علاوہ ازیں نظم ''وردان'' اور ''بیس چہرے''، ''اقبال'' وغیرہ میں بھی یہی رجحان ملتا ہے۔

جدید اردو شاعری میں راشد نظموں میں کردار نگاری کے سلسلے میں ایک موثر اور توانا آواز ہیں راشد حلقۂ اربابِ ذوق سے منسلک تھے۔ان کے ہاں نہ صرف کرداروں کی اقسام میں تنوع ملتا ہے بلکہ کردار نگاری کی تکنیک بھی متنوع خصوصیات کی حامل ہے۔راشد کے چاروں مجموعوں ماورا، ایران میں اجنبی، لا =انسان اور گمان کا ممکن میں کردار نگاری ایک غالب عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔اسی لیے ن۔م۔راشد کی نظموں پر تبصرہ کرتے ہوئے تبسم کاشمیری اپنے مضمون، ''شعری علامتیں-1 ''میں کہتے ہیں:

''راشد کی شاعری کو ایک محدود سطح پر ہم کردار کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ان کی شاعری کے ہر دور میں مختلف کردار پائے جاتے ہیں''۔(۲۵)

راشد کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان سے ہی جدید اردو شاعری میں صحیح طور پر کرداری نظموں کا آغاز ہوتا ہے۔اس میں شک نہیں کہ راشد کے ہاں کرداری نظموں میں علامتی رجحان بعض اوقات ابہام کے سرحدوں میں داخل ہو جاتا ہے تاہم اس میں راشد کی شعوری کوشش کو دخل نہیں ہے۔اس کے باوجود راشد کی کرداری نظمیں اہمیت کی حامل ہیں اور جدید شاعری میں ان کی حیثیت کو کوئی چیلنج نہیں کر سکتا۔

اقبال کی طرح راشد کے ہاں بھی ایک تصورِ انسان ملتا ہے شروع میں راشد کی نظموں میں فرد کی ذہنیت شکست خوردہ ہے۔عبادت بریلوی راشد کی شروع کی نظموں میں فرد کے کردار پر بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''یہ فرد زندگی کے حقائق کی تاب نہیں لا سکتا۔وہ زندگی سے فرار اختیار کرتا ہے۔حقائق سے دور بھاگتا ہے اس کی ذہنیت شکست خوردہ ہو جاتی ہے''۔(۲۶)

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون ''راشد بغاوت کی ایک مثال'' میں راشد اور اقبال کے

ہاں ''فرد'' کے کردار کا تقابل کرتے ہوئے لکھا ہے:

''.... چنانچہ انہوں نے (اقبال نے) فرد کو اس صنوبر کی طرح دیکھنے کی خواہش کی جو آزاد بھی ہو اور پابہ گل بھی۔ اقبال کا مردِ مؤمن اسی نظریے کی پیداوار ہے اور اس کی آزادروی کو اقبال نے بعض روحانی قدروں کے تابع کر دیا ہے۔ لیکن اقبال کا مردِ مؤمن ایک مثالی ہستی ہے جو ان کے زمانے میں موجود نہیں۔ اس کے برعکس راشد کا 'فرد' سماج کے اس ہر لحظہ وسیع ہوتے طبقے کی ایک حقیقی ہستی ہے جو مغربی تعلیم کے باعث اپنی ساری روایات سے قطع تعلق کر بیٹھا ہے۔ اس فرد کا مطمحِ نظر وسیع نہیں اور نہ اس کی جڑیں، زمین کے اندر اتری ہوئی تھیں۔ اس لیے یہ فرد اس ذہنی کیفیت کا ہدف بن چکا تھا جسے کسی بہتر لفظ کی عدم موجودگی میں بے اطمینانی (Frustration) کا نام دینا چاہیے۔ راشد کی بیشتر نظمیں اسی فرد کے منفی رجحانات کی صدائے بازگشت ہیں''۔ (۲۷)

ڈاکٹر عبادت بریلوی اور ڈاکٹر وزیر آغا کی محولہ بالا آرا راشد کی ماورا کی نظموں اور کسی حد تک ایران میں اجنبی کی نظموں پر بھی منطبق کی جا سکتی ہیں۔ تاہم لا=انسان اور گمان کا ممکن کی نظموں سے راشد کے ہاں ایک آدرشی انسان کا تصور ابھرتا ہے جو قطعاً شکست خوردہ ذہنیت کا مالک نہیں وہ نوعِ انسان کو ایک لڑی میں پرو دینے والا اور استعماری قوتوں کو شکستِ فاش سے دوچار کرنے والا ہے۔

راشد کے ہاں کرداری نظموں میں علامتی رجحان غالب ہے۔ بعض اوقات وہ کسی تاریخی یا اساطیری کردار کو علامت بنا کر پیش کرتے ہیں اور بعض نظموں میں انھوں نے استعاراتی اور علامتی کردار خود تخلیق کیے ہیں۔ عقیل احمد صدیقی اسی پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے راشد کی نظموں کو علامتی طریقِ کار کی بنا پر دو اقسام میں تقسیم کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''راشد کے تمثیلی طریق کار کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ نظمیں جن میں کسی تاریخی نیم تاریخی یا اسطوری کردار کے ذریعے بات پیش کی گئی ہے مثلاً سباویراں، اسرافیل کی موت، ابولہب کی شادی، حسن کوزہ گر وغیرہ۔ اور دوسری قسم ان نظموں کی ہے جن کے لیے راشد نے ذاتی استعارے یا علامت تخلیق کیے ہیں اور ان استعاروں کی کہانی سنائی ہے۔ اس نوع کی نظموں میں ہے آدم زاد، اندھا کباڑی، زنجبیل کے آدمی، مری مور جاں، اس پیڑ پہ بوم کا سایہ شامل ہیں....'' (۲۸)

راشد کے ہاں کرداری نظموں میں بعض اوقات اس کا اپنا تاثر بطور شاعر نظم میں جگہ جگہ اظہار پاتا ہے اور کبھی کبھی یہ تاثر کرداروں کے ذریعے بنائی گئی تمثیل پر حاوی ہو جاتا ہے۔ یہ کیفیت نظم ''اسرافیل کی موت'' میں نمایاں ہے۔ راشد نے اس نظم میں اسرافیل کی علامت کو نئی معنویت کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ روایتی معنوں میں اسرافیل محشر کے روز اپنا صور پھونکے گا جس سے

مردے زندہ ہو جائیں گے۔ مگر راشد نے ''اسرافیل'' کو تخلیق کی علامت سے تعبیر کیا ہے۔ جس کی موت سے کائنات میں تخلیق کے سوتے خشک ہو گئے ہیں۔ یہ پوری نظم زبر دست طنز یہ لے رکھتی ہے اور اس میں جا بجا شاعر کا تاثر جگہ پاتا ہے مثلاً:

مرگِ اسرافیل سے

اس جہاں پر بند آوازوں کا رزق

مطربوں کا رزق اور سازوں کا رزق

اب مغنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا

سننے والوں کے دلوں کے تار چپ

اب کوئی رقاص کیا تھر کے گا، لہرائے گا کیا

بزم کے فرش و در و دیوار چپ

اب خطیبِ شہر فرمائے گا کیا

مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ

فکر کا صیاد اپنا دام پھیلائے گا

طائرانِ منزل و کہسار چپ!

راشد کی کرداری نظموں میں بہت سی نظمیں ایسی ہیں جن میں مجرّد اشیا کو مجسم کرداروں کے روپ میں پیش کیا گیا ہے مثلاً ''آرزو راہبہ ہے'' میں آرزو کو ایک راہبہ کے کردار کے روپ میں دکھایا گیا ہے۔ علاوہ ازیں بہت سی اس قسم کی نظمیں ہیں جن کی تفصیل اگلے باب میں پیش کی جائے گی۔

راشد کے ہاں عام زندگی کے کردار بھی بکثرت ملتے ہیں۔ ایسے کردار جنھیں ہم روزمرہ زندگی میں اپنے اردگرد دیکھتے رہتے ہیں۔ تقریباً سب کرداری نظموں میں' راشد کے ہاں' مختلف فنی ابعاد ابھرتی ہیں مثلاً کردار کا تعارف، خود کلامی' ان کے مکالمے وغیرہ، ان کے ہاں خود کلامی (Monologue) کا نہایت مؤثر اور کامیاب استعمال ملتا ہے۔ اکثر نظموں میں وہ کردار کو خود سے متشخص کر لیتے ہیں اس قسم کی نظموں کی ذیل میں ''خودکشی''، ''انتقام'' اور ''رقص'' وغیرہ شامل ہیں۔ واحد متکلم کے صیغے میں لکھی گئی ان کرداری نظموں کے متعلق راشد نے خود بالصراحت لکھا ہے کہ یہ ان کی اپنی سرگزشت نہیں بلکہ انھوں نے کرداروں کی کہانی کو خود سے متشخص کر کے صیغۂ واحد متکلم میں لکھا ہے۔ عقیل احمد صدیقی مذکورہ بالا نظموں کے اسی پہلو کے متعلق لکھتے ہیں:

''اگر ماورا کی نظموں کو راشد کا شخصی اظہار نہ مان کر کرداروں کی نفسی کہانی تسلیم کر لیا جائے تو ایسی صورت میں خودکشی، انتقام، داشتہ، رقص اور اس قبیل کی دوسری نظمیں اپنے آخری تجزیے میں تمثیلی قرار پائیں گی کہ کرداروں کے ساتھ یہاں جو کچھ بیت رہی ہے وہ معاشرتی اور سیاسی استحصال کا نتیجہ ہے اور فنکار کے نزدیک اس کا حل فرد کی سیاسی اور معاشرتی آزادی میں مضمر ہے''۔(۲۹)

راشد کے تقریباً تمام مجموعوں میں کرداری نظموں کا رجحان غالب ہے۔ مگر ایران میں اجنبی میں یہ رجحان بہت نمایاں ہے۔ ایران میں اجنبی کے تیرہ کینٹوز سیاسی اور معاشرتی تمثیلیں ہیں جن کو واقعات کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ ماورا اور اس مجموعے میں یہ فرق ہے کہ اس کی کرداری نظموں میں کردار واضح تشخص کے حامل ہیں جبکہ ماورا میں کردار متشخص نہیں ہیں۔ عنبرین منیر اپنے مقالے میں ایران میں اجنبی کے کرداری نظموں کے حوالے سے لکھتی ہیں:

راشد کا دوسرا شعری مجموعہ ایران میں اجنبی ان کی کردار سازی کی نظموں کا نقطۂ عروج ہے۔ اس مجموعے میں متنوع کردار، ان کے مکالمے، خود کلامی اور افسانوی حکایتیں ہیں... 'ایران میں اجنبی' کی نظموں کے کردار اپنے ناموں کے حوالے سے مختلف تشخص رکھتے ہیں...''(۳۰)

راشد کی نظموں میں محبوبہ کا کردار کلاسیکی شاعری کی طرح مجرد نہیں ہے بلکہ محبوبہ اسی دنیا کی باسی معلوم ہوتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون ''راشد بغاوت کی ایک مثال'' میں راشد کے ہاں محبوب کے تصور میں کلاسیکی شاعری سے ان کی بغاوت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''راشد کے ہاں ایک تو گوشت پوست کی عورت ابھری ہے اور دوسرے شاعر نے محبت کو محض جسمانی لذت تک محدود کر دیا ہے''۔(۳۱)

جہاں تک اس محبوبہ کے حسن و جمال کے بیان کا تعلق ہے اس میں وہ کلاسیکی شعرائے پیرو نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری اپنے مضمون ''راشد کا تہذیبی لاشعور'' میں راشد کی شاعری میں محبوب کے کردار کے اسی پہلو کے متعلق لکھتے ہیں:

''راشد نے اپنے تہذیبی لاشعور سے جس عورت کی تصویر بنائی ہے اس کو دیکھ کر الف لیلوی عورت ہونے کا شائبہ ہوتا ہے۔ بہر حال عربی اور وسط ایشائی وایرانی جمالیات کے مشترک رنگوں اور خطوط سے بننے والی یہ عورت پر جمال اور پرکشش ہے۔ اسے دیکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ دنیا کے کس خطے سے تعلق رکھتی ہے... یہ خاتون 'دیبا و سنجاب' اور 'لباس حریری' میں ملبوس نظر آتی ہے۔ جس پر خوشبوئیں لگی ہیں اور وہ لعل و گوہر کے زیور پہنتی ہے۔ 'گلگونہ و غازہ' سے بناؤ سنگھار کرتی ہے۔ وہ اپنے 'گیسوائے خمدار'، 'مژگان خشک'، 'ساق صندلیں'، اور 'خدو خال کی چاشنی' سے تفتقاز کی حور لگتی ہے...''(۳۲)

اسی طرح راشد کی نظموں میں عاشق کا کردار شروع میں تو تقدس مآب ہے اور محبت کے

''ذوقِ تقدیس'' سے کلاسیکی شعرا کے تتبع میں سرشار ہے مگر بعدازاں عاشق باغیانہ روش اختیار کرلیتا ہے اور ''جسم اور روح کے آہنگ'' کو محبت کا لازمہ گردانتا ہے۔راشد کی ایسی کرداری نظموں میں، عاشق کے کردار پر تبصرہ کرتے ہوئے عقیل احمد صدیقی رقمطراز ہیں:

''راشد کی اس نوع کی نظموں میں 'میں' اور اور 'تو' دو کردار ہیں۔'میں' نے مروّجہ اخلاقیات کے سارے حدود توڑ دیے ہیں۔اب وہ ایک ایسا باشعور فرد ہے جسے اپنی ضرورتوں کی تکمیل کا احساس ہے۔نظم کا 'تو' جو شاعر کی محبوبہ ہے سماجی جبر سے ابھی تک آزاد نہیں۔'میں' یعنی نظم کا متکلم مختلف ترغیبی طریقے اپناتا ہے جس سے وہ اپنی محبوبہ کو اپنے محسوسات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔گویا وہ خود ایک باغی ہے محبوبہ کو بھی اسی بغاوت کے راستے پر لانا چاہتا ہے''۔(۳۳)

راشد کی اس قسم کی نظموں کی ایک طویل فہرست پیش کی جاسکتی ہے مثلاً طلسمِ جاوداں، حزنِ انسان، دریچے کے قریب وغیرہ۔ان سب کے تفصیل آئندہ باب میں پیش کی جائے گی۔

بحیثیت مجموعی بطور کرداری نظم نگار، راشد جدید اردو شاعری میں مسلمہ اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے نہ صرف فنی اور تکنیکی اعتبار سے کرداری نظم کا دامن وسیع کیا بلکہ موضوعات کے لحاظ سے بھی اس کا دامن مالا مال کردیا۔راشد اور میراؔجی (جن کا ذکر اس کے بعد آئے گا) دونوں نے اردو شاعری میں کرداری نظموں کی جو تکنیک اپنائی اس نے آئندہ آنے والے شعرا پر بھی گہرے اثرات مرتب کیے۔ڈاکٹر عبادت بریلوی انھی اثرات کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''میرا جی اور راشد کے ساتھ اردو شاعری میں ایک ایسی جدت پسندی کا آغاز ہوتا ہے جو اس سے قبل کہیں دور دور تک نظر نہیں آتی۔اسکے اثرات نوجوان شعرا پر بڑے گہرے ہوئے ان کے اثر سے تقریباً تمام نوجوان شاعروں نے اپنا انداز بدلا اور تمثیلی، ایمائی اور اشاراتی شاعری نے ایک مستقل رجحان کی حیثیت اختیار کر لی۔ان شاعروں میں اختر الایمان، منیب الرحمٰن، مختار صدیقی، ضیا جالندھری اور یوسف ظفر وغیرہ پیش پیش رہے''۔(۳۴)

عبادت بریلوی کی محولہ بالا رائے میں مذکورہ شعرا میں سے اختر الایمان اور ضیا جالندھری اہم کرداری نظم نگاروں کے طور پر سامنے آئے علاوہ ازیں ساقی فاروقی پر بھی ن۔م۔راشد کے گہرے اثرات ملتے ہیں۔

مجید امجد جدید اردو شاعری کا ایک معتبر نام ہے۔ان کے ہاں بھی قابلِ ذکر کرداری نظمیں مل جاتی ہیں۔ان نظموں میں روزمرہ کے کرداروں کی پیشکش کا رجحان غالب ہے۔ان کرداروں کی پیش کش میں مجید امجد نے بالعموم کردار نگاری کا براہ راست طریق کار اپنایا ہے اور کرداروں کو خود اپنے بیان کے ذریعے متعارف کروایا ہے۔ان کی نظموں میں مکالمہ نگاری بھی ملتی ہے نیز کچھ کردار

واحد متکلم کے صیغے میں بھی پیش کیے گئے ہیں۔

جدید اردو شاعری میں میرا جی کی شاعری ایک نئے موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔میرا جی بھی حلقہ اربابِ ذوق سے منسلک تھے۔ڈاکٹر رشید امجد اپنے مقالے میں میرا جی کی اردو شاعری میں اس اہم حیثیت کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''... میرا جی سے اردو نظم کی ایک نئی جہت کا آغاز ہوتا ہے...''۔(۳۵)

یہ نئی جہت علامتیت کا رجحان تھی جو میرا جی کے ہاں غالب شکل میں ظہور پذیر ہوئی ڈاکٹر رشید امجد اس پہلو کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''میرا جی کی شاعری علامت کا بھرپور تجربہ (بھی) اپنے ہمراہ لائی تھی....۔(۳۶)

یہی علامتیت کا رجحان میرا جی کے ہاں کرداری نظموں میں بھی غالب ہے۔وہ کردار نگاری کرتے ہوئے اسطوری علامات کا استعمال زیادہ کرتے ہیں۔رادھا اور کرشن کی اساطیری علامت کو انھوں نے عاشق اور محبوب کے کردار کی ترجمانی کے لیے استعمال کیا ہے۔عقیل احمد صدیقی' میرا جی کے ہاں رادھا اور کرشن کے اساطیری کرداروں کے متعلق لکھتے ہیں:

''... نئی شاعری میں اسطور کبھی دو یکساں نوعیت رکھنے والی صورتِ حال کے اظہار کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور اکثر قدیم اسطوری فضا کو از سرِ نو تخلیق کیا جاتا ہے... میرا جی کی شاعری میں اس طرح کی کوشش ملتی ہے۔انھوں نے 'رادھا اور کرشن' کی کہانی کو اپنی ذاتی زندگی کے روپ میں پیش کیا ہے۔لیکن اس علامتی اظہار میں میرا جی کے یہاں وہ گہرائی یا پیچیدگی نہیں ملتی جو 'اسطور' کے ساتھ وابستہ کی جاتی ہے۔ہر چند کہ بعض ادیبوں نے کرشن اور رادھا کی دیو مالا کو فلسفیانہ جہت دینے کی کوشش کی ہے اور اس کے ذریعے میرا جی کی شاعری میں نئے مفہوم کی موجودگی کی طرف اشارہ کیا ہے لیکن اس طرح کی تشریح بعید از قیاس معلوم ہوتی ہے''۔(۳۷)

میرا جی کی نظموں میں ''رادھا اور کرشن'' کی علامت کے استعمال کے باعث ڈاکٹر وزیر آغا اپنے مضمون ''میرا جی پوجا کی ایک مثال'' میں ان کی شاعری کے فکری ڈانڈے وشنو بھگتی تحریک کے رجحانات سے ملاتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

''میرا جی کی نظموں کے مطالعے کے سلسلے میں وشنو بھگتی تحریک کے دو پہلو زیادہ اہم ہیں کہ یہی دو پہلو میرا جی کو مرغوب تھے۔ان میں سے ایک تو کرشن اور رادھا کی محبت سے متعلق ہے۔کرشن ایک چرواہا تھا اور رادھا ایک بیاہتا شہزادی اور ان کی محبت میں ملن اور سنجوگ سے کہیں زیادہ فراق اور دوری اور مفارقت کی محبت تھی...''(۳۸)

میرا جی کی نظموں میں عاشق کا کردار جنسیت زدہ دکھائی دیتا ہے اور جسمانی محبت پر زیادہ

زور دیتا ہے۔اس ضمن میں ان کی نظم ''سرگوشیاں'' کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔یہ عاشق عورت سے زیادہ عورت کے تصور سے محبت کرتا ہے ڈاکٹر جمیل جالبی اپنے مضمون ''میرا جی کو سمجھنے کے لیے'' میں اسی پہلو کا ذکر کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''میرا جی کو تصور سے پیار ہے۔ان کی شاعری میں چیزیں نہیں بلکہ چیزوں کا تصور ملتا ہے۔انہیں عورت سے زیادہ عورت کا تصور عزیز تر ہے...''(۳۹)

محولہ بالا رائے کے ثبوت میں بہت سی نظمیں پیش کی جاسکتی ہیں۔اس ضمن میں نظم ''لب جوئبارے'' کے کچھ مصرعے دیکھیے:

ہاں تصور کو میں اب اپنے بنا کر دولہا
اسی پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا

میرا جی کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے عقیل احمد صدیقی کہتے ہیں:

''حلقہ کے شاعروں میں میرا جی کا عمومی طریق کار تمثیلی نہیں۔ایسی نظمیں بس دو ایک ہیں جنھیں تمثیلی کہا جاسکتا ہے مثلاً 'ترقی پسند ادب'...''۔(۴۰)

عقیل احمد صدیقی کی یہ رائے اپنی جگہ درست سہی مگر میرا جی کے علامتی پیرائے نے اور انہی ''دو ایک''نظموں نے آئندہ شاعروں پر گہرے اثرات مرتب کیے اور کرداری نظمیں جدید اردو شاعری میں زیادہ تیزی سے رواج پانے لگیں۔

راشد اور میرا جی کے ہم عصر شعرا میں کرداری نظموں کے حوالے سے اختر الایمان کا نام اہم ہے۔ان کی بعض بیانیہ نظمیں بھی ڈرامائی اندازِ بیان کی حامل ہیں۔تاہم ایسی نظمیں کثیر ہیں جن میں مکالمے کے ذریعے ڈرامائیت پیدا کی گئی ہے۔ان میں سے چند نظمیں مثلاً تاریک سیارہ، خاک و خون، ایک کہانی اور سب رنگ منظوم تمثیل ہیں۔ان تمثیلات کے سارے کردار کسی نہ کسی تصور کی نمائندگی کرتے ہیں۔اس نوع کی ابتدائی نظم ''موت'' ہے جس کے دو کردار ہیں۔بیوی اور بسترِ مرگ پر لیٹا ہوا اس کا شوہر،یہ دونوں کردار بھی مخصوص تصور کے نمائندہ ہیں۔

ان کے علاوہ ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جو منظوم ڈراما نہیں بلکہ بیانیہ ہیں لیکن بیچ بیچ میں کردار آپس میں گفتگو کرتے ہیں اور وہ گفتگو براہ راست پیش کر دی جاتی ہے۔کبھی نام کے ساتھ جیسے ''باز آمد'' میں اور کبھی ''واوین'' کے نشان کے ذریعے جیسا کہ ''موت'' اور ''ڈاسنہ کے اسٹیشن کا مسافر'' میں ہے' آخرالذکر نظم میں ''میں اور وہ'' کے ذریعے براہِ راست بات چیت پیش کی گئی ہے۔'باز آمد' اور ''ڈاسنہ کے اسٹیشن کا مسافر' دونوں نظمیں بیانیہ بھی ہیں اور ڈرامائی بھی کیونکہ ان

میں کردار آتے ہیں۔ اسی لیے ان نظموں کو کرداری نظموں کی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ اسی نوع کی ایک اور نظم جو بنیادی طور پر بیانیہ ہے مگر اس کی روح ڈرامائی ہے، ''عہد وفا'' ہے۔ نظم کا متکلم ایک دیہاتی کمسن لڑکی سے اپنی ملاقات اور اس کے ساتھ ہونے والی بات چیت سناتا ہے۔ لیکن سناتا اس انداز سے ہے کہ نظم مکالمہ رکھتے ہوئے بھی مسلسل بیان بن گئی ہے۔ یہ حسن ان کی بیشتر کرداری نظموں میں موجود ہے کہ لہجہ عام بات چیت کا ہوتا ہے لیکن بات چیت مسلسل بیان میں اس طرح پیوست ہوتی ہے کہ بیان اور بات چیت کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنا بہت مشکل ہو جاتا ہے۔

اختر الایمان کے ہاں زیادہ تر واحد متکلم کے صیغے میں کرداری نظمیں ملتی ہیں وہ خود کو کرداروں سے متشخص کر لیتے ہیں۔ عقیل احمد صدیقی نے اس پہلو کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''چند ایک ہنگامی موضوعات کی حامل نظموں کو چھوڑ کر اختر الایمان نے ہمیشہ ہی اپنی ذات (سیلف) کو بحیثیت ایک شعری کردار پیش کیا ہے۔ ان کی شاعری کا یہ ''میں'' حالات کا صید بھی ہے اور خود اپنے آپ سے نبرد آزما بھی جس نے ان کی خالص بیانیہ نظموں میں بھی تناؤ اور تصادم کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ اس نوع کی نظموں میں پائی جانے والی ڈرامائیت، مکالمے کی صورت میں اگرچہ ظاہر نہیں ہوتی (جوان کا محبوب اسلوب ہے) لیکن لہجہ اور زبان کی سادگی میں وہ ڈرامائیت نمو پاتی ہے جو بظاہر سادہ اور سپاٹ اظہار کو شعری حسن عطا کرتی ہے''۔ (۴۱)

المختصر یہ کہ اختر الایمان کے ہاں کرداری نظموں میں بالعموم روزمرہ زندگی کے کردار نمایاں ہیں اور اکثر اوقات وہ واحد متکلم کے صیغے میں کردار پیش کرتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر وہ مختلف کرداروں سے خود کو متشخص کر لیتے ہیں جس سے ان کی بیانیہ نظموں میں ڈرامائیت کا رنگ ابھرا ہے۔

قیوم نظر کے مجموعے قلب و نظر کے سلسلے میں بھی کرداری نظموں کا رجحان ملتا ہے۔ ان کی نظموں کے کردار بالعموم صیغۂ واحد متکلم میں بولتے دکھائی دیتے ہیں یا یوں کہہ لیجئے کہ قیوم نظر کے ہاں نظموں میں کرداروں کو خود سے متشخص کر کے پیش کرنے کا رجحان پایا جاتا ہے مثلاً ''کلرک کا نغمہ''، ''جوانی'' اور ''ندی کا راگ'' وغیرہ۔ میں عام طور پر ان کی نظموں کے کردار، روزمرہ زندگی سے ہی لیے گئے ہیں اور ان کی پیشکش پر رومانویت کا رنگ چھایا ہوا ہے تاہم بعض اوقات ان کی نظموں کے یہ کردار زندگی کے تلخ حقائق کے ترجمان بن کر بھی سامنے آئے ہیں مثلاً محولہ بالا نظموں ''کلرک کا نغمہ'' اور ''جوانی'' کے علاوہ نظم ''۸۶۷ ایک کتبہ'' کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔

مختار صدیقی حلقۂ اربابِ ذوق کے حوالے سے ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے مجموعے آثار میں بھی کرداری نظمیں ملتی ہیں مثلاً ''لہریں''، ''نزع مسلسل''، ''ایک دوپہر''، ''ہرجائی'' اور

''اناؤنسر'' وغیرہ تاہم ان نظموں میں کرداروں کی بنت اتنی عمدہ نہیں یہی وجہ ہے کہ کرداری خصوصیات نمایاں ہوکر سامنے نہیں آ پائیں۔

ضیا جالندھری کے ہاں بھی کرداری نظمیں ایک نمایاں رجحان کی حیثیت رکھتی ہیں۔ان کے کلام کے چار مجموعے ہیں سرِ شام، پسِ حرف، نارسا اور خواب سراب۔ان میں وہ اکثر اپنے تصورات کو مجسم کرداروں کے روپ میں ڈھالتے دکھائی دیتے ہیں۔''سرِ شام'' میں یہ رجحان زیادہ واضح ہے۔اس ضمن میں ان کی نظم ''صبح سے شام تک'' اہم ہے۔اس میں سورج کو ایک دوشیزۂ بلور جمال سے تشبیہہ دی گئی ہے اور پھر اس دوشیزہ کی مختلف کیفیتیں پیش کر کے صبح سے شام تک سورج کے سفر کی عکاسی کی گئی ہے۔نظم ''وصال'' میں استعاراتی زبان میں محبوبہ کا کردار پیش کیا گیا ہے۔اسی طرح ان کی بہت سی نظموں میں کردار ملتے ہیں جن کا ذکر آئندہ باب میں کرداری نظموں کی مختلف اقسام کی ذیل میں آئے گا۔ضیا جالندھری کے ہاں ابتدا ہی سے تمثیل کی صورت میں کرداروں کے ذریعے اپنا نقطۂ نظر پیش کرنے کے رجحان کی نشاندہی کرتے ہوئے عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں:

> ''ضیا جالندھری کا مخصوص طریقِ کار بھی تمثیلی ہے۔بالخصوص ابتدائی نظموں میں یہ طریقِ کار زیادہ استعمال ہوا ہے...'' (۴۲)

ضیا جالندھری نے بعض کرداری نظموں میں مکالماتی تکنیک کا استعمال بھی کیا ہے اور کرداروں کے تشخص کی وضاحت نہیں کی۔تاہم ان کرداروں کے مکالموں سے ہم انھیں پہچان لیتے ہیں۔

ان کے ہاں بعض اوقات، کرداری نظموں میں صیغہ واحد متکلم میں کردار نگاری کا رجحان بھی ملتا ہے مثلاً نظم ''ہابیل'' میں واحد متکلم، ظلم سہنے والے انسان کا کردار ہے جسے شاعر نے خود سے متشخص کر کے پیش کیا ہے۔مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ضیا جالندھری کی کرداری نظموں میں روزمرہ کے کرداروں کی پیشکش کا رجحان حاوی ہے۔

کرداری نظموں کے حوالے سے ایک اور اہم نام عبدالعزیز خالد کا ہے انھوں نے بہت سی منظوم تمثیلات لکھی ہیں جن میں عام طور پر اساطیری کردار پیش کر کے تصورات پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ان کی منظوم تمثیلات میں سلومی، ورقِ ناخواندہ، دکانِ شیشہ گر اور برگِ خزاں وغیرہ اہم ہیں۔علاوہ ازیں دیگر نظموں میں کردار مل جاتے ہیں تاہم مذکورہ بالا تمثیلی نظموں میں کرداری رجحان غالب ہے۔ان نظموں کے حوالے سے رفیق خاور نے اپنے مضمون مشمولہ

سیارہ ،خالد نمبر میں لکھا ہے:

''اردو، تمثیلی شاعری سے تہی مایہ ہے۔خالد کا احسان ہے کہ اس نے اس پر توجہ دی اور اس کا دامن منظوم ڈراموں اور تمثیلی نظموں سے بھر دیا ہے۔آج انہی کی بدولت اردو میں اتنا افسانوی سرمایہ فراہم ہوگیا ہے جس سے ہم کیف اندوز بھی ہو سکتے ہیں اور استفادہ بھی کر سکتے ہیں۔''(۴۳)

ڈاکٹر قمر رئیس' خالد کی ان تمثیلی نظموں کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہوئے اپنے مضمون مشمولہ تحریریں ،خالد نمبر میں لکھتے ہیں:

''عبدالعزیز خالد میرے چند محبوب شعرا میں سے ہیں... یہ صحیح ہے کہ ان کا کلام کہیں کہیں الفاظ اور علوم سے بوجھل نظر آتا ہے لیکن اگر ان کی طویل ڈرامائی نظموں کو نکال دیجئے تو ہم جدید اردو شاعری کو دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کی شاعری کے مقابلے میں رکھتے ہوئے اگر شرمائیں گے نہیں تو جھجکیں گے ضرور''۔(۴۴)

عبدالعزیز خالد کی ان تمثیلی نظموں میں جو کردار پیش کیے گئے ہیں وہ بالعموم یونانی دیو مالا سے مستعار لیے گئے ہیں۔تاہم یہ کردار علامتی معنویت کے حامل نہیں بلکہ ان سے معنویت کی اکہری سطح ابھرتی ہے جو شاعر کے تصورات کی وضاحت کرتی ہے۔دیو مالا سے اپنے اس شغف کے متعلق ایک جگہ خالد خود لکھتے ہیں:

مزاجِ شعر ازل سے ہے دیو مالائی
سمندِ فکر کو افسانہ تازیانہ ہوا

ان تمثیلات سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ خالد کو عربی ادب، یونانی دیو مالا، عتیقات اور صنمیات سے گہری دلچسپی ہے۔چنانچہ انھوں نے ان تمثیلات میں یونانی صنمیات اور عہدِ عتیق کی داستانوں کو اپنا موضوع بنایا ہے۔''سلومی''،انجیلِ مقدس کا ایک قصہ ہے جبکہ ''ورقِ ناخواندہ''، ''دکانِ شیشہ گر''اور''برگ خزاں''عبرانی عتیقیات اور یونانی صنمیات پر مشتمل منظوم ڈرامے ہیں۔ یہ سب نظمیں تمثیلیں ہیں اور کرداروں کی موجودگی ان کا لازمہ ہے اس لیے انھیں کرداری نظمیں کہا جا سکتا ہے۔ان پانچ مجموعوں میں عبدالعزیز خالد کی تخلیقی صلاحیتیں اپنے عروج پر ہیں اور ان ڈراموں کے جیتے جاگتے کردار اپنے تاریخی ماحول کی ہو بہو تصویریں ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔

رئیس امروہوی، عبدالعزیز خالد کی نظموں کے کرداروں پر تبصرہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''ان کی نظموں کے کردار ایسے دیو قامت افراد ہوتے ہیں جو کائنات کی پراسرار قوتوں کی نمائندگی کے لیے کرۂ ارض پر نمودار ہوتے ہیں بظاہر وہ ہمیں اپنی عملی زندگی سے دور اور ناقابل رسائی معلوم ہوتے

ہیں لیکن درحقیقت ایسا نہیں بلکہ خود وہ ہمارے ہی ذہن کی پیداوار اور ہمارے ہی دیدۂ پرسوز اور رنگ رنگ نفسی استعداد کے مظاہر ہیں۔ ڈراموں کے روپ میں مکالموں کے ذریعے، ضمیات کی خیال انگیز فضا کے زیرِ سایہ کرداروں کی زبان اور فنی کشمکش کا سہارا لے کر حیات و کائنات کے عمل اور عمل کے متعلق انسانی ذہن کے تاثرات پیش کرنا، عبدالعزیز خالد کی فکر کا خاص موضوع ہے''۔(۴۵)

بحیثیت مجموعی عبدالعزیز خالد کی کرداری نظمیں فنی لحاظ سے کامیاب ہیں اور ان میں کردار نگاری کے مختلف فنی حربوں کا استعمال نہایت عمدگی سے کیا گیا ہے خاص کر مکالمے بہت برجستہ اور موزوں ہیں۔

جعفر طاہر نے کرداروں کو براہِ راست اپنی نظموں کا موضوع نہیں بنایا تاہم ان کے مجموعے ہفت کشور میں شامل کینٹوز میں بہت سے کردار ملتے ہیں اس لیے ان کی نظموں کو جدید اردو شاعری میں کردار نگاری کے رجحان کے حوالے سے اہم سمجھا جاتا ہے محولہ بالا مجموعے میں بعض مشاہیر کے تاریخی کرداروں کی پیشکش بہت عمدہ ہے۔ اگرچہ کینٹو کا موضوع وسیع تر ہوتا ہے اور اس میں بالعموم فرد کے ذاتی معاملات کی بجائے کسی قوم یا مخصوص جغرافیائی حدود میں رہنے والے معاشرے کے معاملات بیان کیے جاتے ہیں مگر جہاں کہیں جعفر طاہر نے کینٹوز میں مختلف تاریخی واقعات پیش کیے ہیں وہاں مشاہیر کے کرداروں کی پیشکش کے باعث کردار نگاری کا عنصر ابھر کر سامنے آیا ہے۔ یہ کینٹوز ہیئت اور فنی اعتبار سے منظوم ڈرامے کہے جا سکتے ہیں۔ ان ڈراموں میں تصادم یا آویزش کی کیفیت بھی پائی جاتی ہے۔ علاوہ ازیں مکالمے اور منظر نگاری بھی ہے۔ ان کینٹوز میں مشاہیر کے کرداروں کی تاریخی و ثقافتی پس منظر میں پیشکش موزونیت کی حامل ہے۔ ان کرداروں کے مکالمے بھی نہایت کامیاب اور روزمرہ بول چال کے قریب ہیں جس نے ان کینٹوز میں کردار نگاری کے عنصر کو مزید حسن بخشا ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ شاعر، احمد ندیم قاسمی کی نظموں کی کلیات ندیم کی نظمیں میں کرداری نظمیں مل جاتی ہیں۔ ان کرداری نظموں میں انھوں نے روزمرہ زندگی کے کردار کہیں تو بیانیہ رنگ میں پیش کیے ہیں مثلاً ''محنت کش لڑکیاں'' اور ''طوائف'' میں اور کہیں علامتی انداز میں مظلوم اور پسے ہوئے طبقات کے کرداروں کو موضوع بنایا ہے مثلاً ''معمار'' اور ''ایک بیل سے'' میں۔

قتیل شفائی کے ہاں معاشرے کے ایک کردار ''طوائف'' کی عکاسی منفرد انداز میں ملتی ہے۔ ان کی نظموں کے مجموعے رنگ، خوشبو، اور روشنی میں اس کردار کی داخلی اور نفسیاتی

تحلیل کے نمونے جا بجا پیش کیے گئے ہیں محتاط انداز میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایکٹرس' طوائف، داشتہ اور نائیکہ قتیل کی شاعری کے مختلف کردار ہیں اور وہ ان میں سے ہر ایک کے دل کی دھڑکن بن کر گونا گوں انداز سے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کا اظہار کرتے ہیں۔ان کی ایسی کرداری نظموں میں مذکورہ بالا کرداروں کی نفسیات کو سادہ اور اچھوتے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ایسی نظموں میں ''شمعِ انجمن''، ''ایکٹرس''، ''راستے کا پھول''، ''عمر پوشی''، ''البم'' اور ''ایکسٹرا'' کے علاوہ دیگر کئی نظمیں شامل ہیں۔

جدید نظم میں ڈاکٹر وزیر آغا کا نام معتبر حیثیت کا حامل ہے۔نظموں میں کردار نگاری ان کا کا بنیادی حوالہ نہیں ہے تاہم ان کے شعری مجموعوں نردبان، دن کا زرد پہاڑ، شام اور سائے، یہ آواز کیا ھے؟، وزیر آغا کی نظمیں (مرتبہ) اور عجب اک مسکراھٹ کی نظموں میں کردار نگاری کی مختلف فنی جہتیں سامنے آئی ہیں ان میں بالخصوص تجسیم کا رجحان غالب ہے۔روزمرہ زندگی کے چند کردار بھی ان کی نظموں کا موضوع بنے ہیں تاہم اکثر نظموں میں وہ خود بطور شاعر ایک کردار کی حیثیت سے سامنے آئے ہیں اور اپنے تاثرات بھی جا بجا بیان کرتے ہیں۔ان کے ہاں کرداری نظموں میں مکالمہ نگاری کی تکنیک بھی مل جاتی ہے۔

صفدر میر کے مجموعہ شاعری درد کے پھول میں شامل تمثیلی نظمیں یا منظوم ڈرامے، اپنی موزوں کردار نگاری بالخصوص مکالمہ نگاری کی تکنیک کے عمدہ استعمال کے باعث، جدید اردو شاعری میں کرداری نظموں میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔صفدر میر کے ہاں ان کرداری نظموں میں اشیا کیفیات اور احساسات کو مشخص (Personify) کر کے پیش کرنے کا انداز بھی جا بجا ملتا ہے۔ ان کی نظموں میں کبھی افسردہ اداسی سر جھکائے دکھائی دیتی ہے تو کبھی ہوا سرگوشیاں کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔احساسات و واردات کو ایک متحرک کردار کی صورت میں پیش کرنے کا یہ رجحان ان کرداری نظموں کے مجموعی تاثر اور ان کی معنویت میں اضافے کا سبب بنا ہے''موت'' اور ''بیمار لڑکی'' اس کی عمدہ مثال ہیں۔

صفدر میر کے ہاں کرداری نظموں میں علامتی کردار بھی پیش کیے گئے ہیں۔ان کے اہم علامتی کردار ''تم'' اور ''میں'' ہیں جو تمدنی انتشار کی علامت بن کر ابھرے ہیں بالخصوص نظم ''تم اور میں'' میں۔

صفدر میر کے مذکورہ بالا شعری مجموعے میں شامل منظوم تمثیلی نظمیں ''جنگل'' اور ''ماضی سے آگے'' معنوی اعتبار سے قدرے مماثلت رکھتی ہیں۔ان میں شاعر کا تصورِ وقت سامنے آیا ہے اس

کے لیے وقت ایک چکر ہے جس میں مستقبل کا ہر لمحہ ماضی کا اعادہ ہے گویا ماضی اور مستقبل جنگل کی دو حدود ہیں ۔حال کے لمحوں میں زندہ انسان بستے ہیں یوں یہ ڈرامائی نظمیں نئے طرزِ احساس اور زندگی کے دشت میں پیدا ہونے والی تہذیب کی علامت بن جاتی ہیں ۔مذکورہ نظموں میں کردار نگاری بھی قابلِ داد ہے ۔فیض احمد فیض ان تمثیلی نظموں کی کردار نگاری کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس مجموعے کا سب سے اہم حصہ صفدر کے منظوم ڈرامے یا تمثیلیں ہیں اور میری رائے میں ان کی تلاش کے لیے سب سے موزوں میدان یہی ہے صفدر میر کو اپنے بیان کے لیے جس وسعت کی تلاش تھی وہ ان تمثیلوں میں بخوبی ملتا ہے ۔چنانچہ ان مکالموں کا آہنگ، کرداروں کے ظاہر و باطن کی تفتیش ان کی انفرادی اور مشترک الجھنوں کا درد و کرب بہت خوش اسلوبی سے ادا ہو رہا ہے ۔یہ تمثیلیں شاعرانہ اور ڈرامائی دونوں اعتبار سے قابلِ داد ہیں'' ۔(۴۶)

مظفر علی سید ان تمثیلی نظموں کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

صفدر نے آزاد شاعری کے منطقی نتیجے یعنی منظوم ڈرامے کی طرف جانے کی جو کوشش کی ہے وہ اسے آزاد شاعروں کے پورے قافلے سے ممیّز کر دیتی ہے... صفدر کے ڈراموں میں کہانی، مکالمہ، ڈرامائی صورتحال اور لہجے کا اتار چڑھاؤ کچھ اس طرح موجود ہوتا ہے کہ اس کے ڈرامے، ڈرامے بھی ہوتے ہیں اور شاعری بھی... ''(۴۷)

بلراج کومل کے شعری مجموعوں رشتۂ دل اور میری نظمیں میں بالعموم روزمرہ زندگی کے کردار ملتے ہیں ۔بعض اوقات ان کرداروں کی پیشکش تصویری جھلکیوں کے مترادف لگتی ہے مثلاً ''یہ زرد بچے''، ''سرکس کا گھوڑا''، ''ریڈیو'' اور ''کونپلیں'' وغیرہ میں ایسی نظموں میں بلراج کومل نے کردار نگاری کا براہ راست طریق کار اپنایا ہے ۔

جیلانی کامران کے شعری مجموعوں دستاویز، اور نظمیں، چھوٹی نظمیں، استانزے اور نقش کفِ پا کی کچھ نظموں میں ''میں'' اور ''تو'' کے کردار اہم ہیں ۔''میں'' عام طور پر کائنات میں انسان کی علامت ہے اور ''تو'' ذات باری تعالیٰ کی علامت ہے ۔''میں'' اور ''تو'' کے ان کرداروں کے ذریعے وہ انسان اور خدا کے تعلق کی وضاحت کرنا چاہتے ہیں ۔ان کرداروں کے مابین تعلق کی وضاحت میں ان کی نظم ''پل صراط'' کا یہ مصرع کلیدی حیثیت رکھتا ہے:

ع میں اور تو کا کھیل انوکھا، اس کی چوٹ فراق

علاوہ ازیں، جیلانی کامران کے ہاں ''بچے'' اور ''معصوم لڑکی'' کے کردار بھی مختلف نظموں میں آئے ہیں مثلاً ''فٹ پاتھ''، ''تماشا''، ''لڑکی اور کبوتر''، ''کانٹا اور تالاب'' اور ''پھلواری''

وغیرہ۔ مذکورہ کردار بھی علامتی مفاہیم رکھتے ہیں۔ بالعموم یہ کردار روشنی اور خوش آئند مستقبل کی علامت بن کر ابھرے ہیں۔ کہیں یہ کردار پاکستانی قومیت کی علامت کے طور پر بھی سامنے آئے ہیں وہ احساسِ قومیت جوان کے خیال میں پاکستانیوں کے دلوں سے مفقود ہو چکا ہے، ان علامتی کرداروں کی پیشکش سے وہ اس احساس کی بازیافت چاہتے ہیں، کبھی یہی علامتی کردار، انسانی زندگی کی تشنہ خواہشات کی علامت محسوس ہونے لگتے ہیں۔

جیلانی کامران کی کرداری نظموں میں اہم بات یہ ہے کہ کردار مثبت رنگ کے حامل ہیں ان میں یاسیت یا ناامیدی کا شائبہ تک نہیں۔ جیلانی کامران کو خود بھی شعوری طور پر اس بات کا احساس ہے اس لیے **چھوٹی بڑی نظمیں** کے دیباچے میں وہ لکھتے ہیں:

''ہم نے اپنی نظموں کے کرداروں کو منفی جذبات کی قید سے آزاد کرانے کی کوشش کی ہے اس لیے کہ ایسے جذبات واحساسات انسانی زندگی پر اپنی گرفت کے باعث بے معنی اور بے مقصد ہوتے ہیں...'' (۴۸)

اسی طرح اپنی نظموں کے کرداروں کی وضاحت کرتے ہوئے وہ مزید لکھتے ہیں:

''ہم نے ہر نظم کے وسط میں جس مرکزی کردار کو پیش کیا ہے وہ مرکزی کردار ہماری معاشرت کے کسی نہ کسی پہلو کا آئینہ دار اور ہماری ملکی اور قومی زندگی کا نمائندہ ہے۔ یہ کردار کسی نہ کسی طرح اس پیچیدہ کیفیت کا مظہر ہے جو ہمارے ملک میں موجود اور برابر آشکار ہو رہی ہے''۔ (۴۹)

انیس ناگی کی شعری کلیات **زرد آسمان** میں بھی علامتی کرداری نظمیں مل جاتی ہیں تاہم ان کا اسلوبِ بیان قدرے الجھاؤ کا حامل ہے جس کے باعث ان کی علامتوں کو سمجھنا دشوار ہو جاتا ہے۔ ایسی نظموں میں بالخصوص ''میری دوست کا صندوق'' اور ''ضدی بچے کے کھلونے'' شامل ہیں۔ تاہم یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ مذکورہ نظمیں کچھ ایسی بھی ناقابلِ فہم نہیں ہیں، انیس ناگی کے الجھے ہوئے اسلوب کا سراذرا مشکل سے ملتا ہے تاہم ذرا کوشش سے ان کی نظموں کے علامتی مفاہیم کا کچھ نہ کچھ سراغ مل ہی جاتا ہے۔

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے ساقی فاروقی نے ن۔م۔راشد کے واضح اثرات قبول کیے اور ان کے ہاں اکثر نظموں پر ن۔م۔راشد کے تصورات اور طریق کار کی واضح چھاپ نظر آتی ہے۔ راشد کی طرح ان کے ہاں بھی عاشق کا کردار، جو بالعموم نظم کا واحد متکلم ہوتا ہے، جسمانی محبت کا قائل ہے۔ ان کے ہاں بعض نظموں میں راشد ہی کے زیر اثر علامتی کردار نگاری کا رجحان بھی ملتا ہے۔ یہ علامتی کرداران کے خود تخلیق کیے ہوئے ہیں۔ ان کے گرد وہ ایک کہانی بنتے ہیں اور اس سے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔ ساقی فاروقی کی علامتی کرداری نظمیں بالعموم ابہام کا شکار دکھائی

دیتی ہیں۔ان میں بعض اوقات علامات کا استعمال اتنی کثرت سے ہوا ہے کہ قاری تک معنویت کا ابلاغ دشوار ہو گیا ہے۔اس قسم کی نظموں میں ''شیر امداد علی کا مینڈک'' کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔اس نظم میں مرکزی کردار ''شیر امداد علی'' کے ارد گرد جس تمثیل کا تانا بانا گیا ہے اس میں علامات کی معنویت بعید از فہم ہے۔

امجد اسلام امجد کے شعری مجموعوں **برزخ، فشار، ذرا پھر سے کہنا، ساتواں در، بارش کی آواز اور اتنے خواب کہاں رکھوں گا** میں شامل نظموں میں انھوں نے خود کو ''عاشق'' کے کردار سے متشخص کر لیا ہے۔اور ان کا اندازِ بیان ایسی نظموں میں بالعموم تمثیلی ہے جس میں وہ بطور عاشق ''محبوبہ'' سے محوِ کلام دکھائی دیتے ہیں۔

فشار میں شامل ان کا منظوم ڈراما ''روشن آنکھیں'' تمثیلی نظموں کی اچھی مثال ہے۔اس کے کرداروں کے ذریعے انھوں نے اپنے مخصوص نظریات کو پیش کیا ہے۔امجد کے ہاں حالاتِ حاضرہ کے حوالے سے اہم کرداروں کی پیشکش بھی ملتی ہے مثلاً ''کلنٹن ٹھیک کہتا ہے'' میں عصرِ حاضر کی سیاسیات میں امریکہ کے صدر بل کلنٹن کے کردار کو اس کے مکالموں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

کشور ناہید کے ہاں معاشرے کی روایات سے باغی عورت کا کردار نمایاں ہو کر سامنے آیا ہے۔ایسی کرداری نظموں میں انھوں نے بالعموم صیغۂ واحد متکلم کا استعمال کیا ہے مثلاً ''اینٹی کلاک وائز''، ''تیرے پیچ میری ڈھیل''، ''میں کون ہوں''، اور ''دوسری پیدائش'' وغیرہ۔

پروین شاکر کی کلیات **ماہِ تمام** میں بھی کرداری نظموں کا رجحان پایا جاتا ہے۔ان کے ہاں نظموں میں روزمرہ زندگی کے کرداروں کی پیشکش بھی ملتی ہے اور ان میں علامتی کرداروں کو بھی پیش کیا گیا ہے۔علاوہ ازیں تجسیم کا رجحان بھی دیکھنے میں آیا ہے۔

جیسا کہ باب اوّل میں ذکر کیا جا چکا ہے، کردار نگاری کے دو طریقِ کار ہوتے ہیں۔ایک بلاواسطہ کردار نگاری اور دوسری بالواسطہ کردار نگاری بلاواسطہ کردار نگاری میں شاعر اپنے بیان کے ذریعے براہِ راست کرداروں کی وضع قطع یا حلیے، حرکات و سکنات، عادات و صفات اور جذبات و احساسات سے متعارف کرواتا ہے اور بالواسطہ کردار نگاری میں مکالمہ اور خود کلامی وغیرہ کے فنی حربوں سے کردار کا تعارف کرواتا ہے۔

اس باب میں جدید اردو شاعری کے جن اہم کرداری نظم نگاروں کا ذکر کیا گیا ہے ان میں تصدق حسین خالد، جوش ملیح آبادی، اختر شیرانی، احسان دانش، علی سردار جعفری، کیفی اعظمی،

ساحرلدھیانوی، مجاز، شاد عارفی مخمور جالندھری، احمد ندیم قاسمی، امجد اسلام امجد، کشور ناہیداور پروین شاکر وغیرہ کے ہاں کردار نگاری کا بلاواسطہ طریق کار زیادہ استعمال کی گیا ہے اور کہیں کہیں بالواسطہ کردار نگاری بھی اپنائی گئی ہے۔ جب کہ سلام مچھلی شہری، شاد عارفی، راشد، میراجی، صفدر میر، اختر الایمان، عبدالعزیز خالد، ضیا جالندھری، جعفر طاہر، صفدر میر، بلراج کومل، جیلانی کامران اور انیس ناگی وغیرہ کے ہاں کردار نگاری کا بالواسطہ طریقِ کار غالب ہے۔ ان شعرا نے اس ضمن میں مکالمے اور خود کلامی کی تکنیک کو نہایت کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ اس سے کرداروں کی نفسیات کشائی میں مدد ملی ہے اور نظموں کی معنویت اور تاثیر دوچند ہوگئی ہے۔

جدید اردو شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جدید اردو شعرا نے جہاں انگریزی شاعری کے زیر اثر تجسیم کا رجحان اپنایا ہے وہاں ان کے ہاں روزمرہ زندگی کے کردار بھی ملتے ہیں نیز کرداری نظموں میں علامتی کرداروں کو بھی پیش کیا گیا ہے۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ جدید اردو نظم کے اہم شعرا کے ہاں کرداروں کی پیشکش ان کے افتادِ طبع پر منحصر ہے اور ان کرداروں کو انھوں نے اپنے فلسفے یا نقطۂ نظر کی پیش کش کا آلہ بنایا ہے۔ بالعموم کرداروں کی معنونیت اکہری نہیں دوہری سطح کی حامل ہے۔

جدید اردو شاعری کے اہم شعرا کے ہاں کرداری نظموں کا رجحان توانا حیثیت کا حامل ہے اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ آئندہ کئی عشروں تک جدید اردو شاعری اسی رجحان کے اسیر رہے گی کیونکہ کرداری نظمیں اپنے دامن میں معنویت اور فن کے وسیع امکانات سمیٹے ہوئے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ نظم آزاد۔لکھنو: نول کشور، ۱۹۱۰ء، ص ۳۱
۲۔ جدید اردو نظم .نظریہ و عمل۔علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۰، ص ۱۱۳
۳۔ جدید شاعری۔کراچی: اردو دنیا، ۱۹۶۱ء۔ ص ۱۳
۴۔ جدید اردو شاعری (بابائے اردو یاد گاری لیکچر مارچ ۱۹۸۸ ء) جلد اوّل، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۹، ص ۶۹
۵۔ میراجی شخصیت اور فن۔لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۹۵، ص ۱۲۹
۶۔ جدید اردونظم. نظریہ وعمل، ص ۲۵
۷۔ جدید اردو شاعری (بابائے اردو یادگری لیکچر مارچ ۱۹۸۸ ء) جلد اول، ص ۳۱
۸۔ جدید شاعری، ص ۲۰
۹۔ اردو شاعری کا مزاج۔علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۴، ص ۳۸
۱۰۔ میراجی شخصیت اور فن، ص ۱۳۰
۱۱۔ جدید اردو شاعری (بابائے اردو یادگری لیکچر مارچ ۱۹۸۸ ء) جلداول، ص ۱۷، ۱۸
۱۲۔ ایضاً، ص ۳۹۰
۱۳۔ جدید اردو نظم .نظریہ وعمل، ص ۷۹
۱۴۔ ایضاً، ص ۱۴۹، ۱۵۱
۱۵۔ لفظ و معنی۔الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۶۸، ص ۱۲۶
۱۶۔ جدید اردو نظم. نظریہ وعمل، ص ۳۴۴
۱۷۔ مشمولہ، ڈاکٹر مغنی تبسم، ڈاکٹر شہریار، (مرتبین): ن.م.راشد شخصیت اور فن۔ دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۱، ص ۲۰۹، ۲۱۰

۱۸۔ جدید شاعری،ص۱۱
۱۹۔ جدید اردو نظم .نظر یہ و عمل،ص۳۸۔۳۹
۲۰۔ شعرِ اقبال۔لاہور:بزم اقبال،۱۹۶۴ء،ص۴۴۵
۲۱۔ مکالماتِ اقبال کا تجزیہ،غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم،اے اردو،لاہور:(مملوکہ ؛ پنجاب یونیورسٹی)،۱۹۷۰ء،ص۱۳۳
۲۲۔ شعر اقبال،ص۴۱۲،۴۱۳
۲۳۔ اختر ستان۔لاہور: کتاب منزل،سن ندارد،ص۱۰اور۱۲
۲۴۔ اردو شاعری کا سیاسی وسماجی پس منظر ۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۹۲،ص۴۸۴
۲۵۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری:لا=راشد۔لاہور: نگارشات،۱۹۹۶ء،ص۷۸
۲۶۔ جدید شاعری ،ص۳۳
۲۷۔ نظم جدید کی کروٹیں۔لاہور:مکتبہ میری لائبریری،۱۹۷۳،ص۱۳
۲۸۔ جدید اردو نظم. نظریہ و عمل،ص۲۳۷
۲۹۔ ایضاً،ص۲۳۶
۳۰۔ ن.م.راشد کی شاعری کے فنی عناصر۔غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے اردو۔لاہور:(مملوکہ ؛ پنجاب یونیورسٹی)،۱۹۸۷ء،ص۱۸۷
۳۱۔ نظم جدید کی کروٹیں' ص۶۴
۳۲۔ لا=راشد،ص۲۱،۲۲
۳۳۔ جدید اردو ونظم. نظریہ و عمل،ص۱۹۱
۳۴۔ جدید شاعری،ص۴۴
۳۵۔ میراجی شخصیت اور فن،ص۵۲۸
۳۶۔ ایضاً،ص۴۴
۳۷۔ جدید اردو نظم،نظریہ و عمل،ص۴۰۹
۳۸۔ نظم جدید کی کروٹیں،ص۶۳،۶۴
۳۹۔ مشمولہ،ڈاکٹر جمیل جالبی(مرتب):میراجی ایک مطالعہ۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۹۲،ص۲۷۸۔

۴۰۔ جدید اردو نظم. نظریہ و عمل، ص ۲۳۹
۴۱۔ ایضاً، ص ۲۹۵
۴۲۔ ایضاً، ص ۲۴۱
۴۳۔ عبدالعزیز خالد بطور نعت گو۔ غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔ اے اردو۔ لاہور: (مملوکہ، پنجاب یونیورسٹی) ۹۲۔۱۹۹۰ء، ص ۱۳۵، ۱۳۶
۴۴۔ ایضاً، ص ۱۳۶
۴۵۔ دکان شیشہ گر، لاہور: شیخ غلام اینڈ سنز، طبع سوم ۱۹۷۴ء
۴۶۔ گرد پوش۔ درد کے پھول، لاہور: العظمت، کینال بنک، ۱۹۶۴ء
۴۷۔ ''درد کے پھول، تبصرہ'' اردو زبان۔ سرگودھا، نومبر ۱۹۶۷ء، ص ۲۲
۴۸۔ دیباچہ، چھوٹی بڑی نظمیں۔ لاہور: کتابیات، ۱۹۶۷ء، ص ۱۶، ۱۷
۴۹۔ ایضاً، ص ۱۹

باب چہارم

جدید اُردو شاعری میں کردار نگاری

جدید اردو شاعری میں کرداری نظموں میں رواج پانے والے رجحانات اسے کلاسیکی اردو شاعری سے ممیز اور ممتاز بناتے ہیں۔ جدید اور کلاسیکی اردو شاعری کے کرداروں میں بنیادی طور پر نوعیت کا فرق ہے۔ کلاسیکی اردو شاعری کے کرداروں میں ایک ڈگر پر چلنے کا انداز نمایاں ہے جو کلاسیکیت کی خصوصیت ہے یہ کردار، کردار سے زیادہ ''مثالی نمونہ'' (Type) معلوم ہوتے ہیں۔ کلاسیکی شعرا نے ان میں زمانے کے عالمگیر رجحانات سمیٹ دیے ہیں۔ اس لیے کسی ایک کردار مثلاً محبوب کے کردار کی خصوصیات تقریباً تمام شعرا کی غزلوں میں ایک سی ہیں۔ کسی ایک غزل میں محبوب کا کردار، دوسری غزل میں محبوب کے کردار سے ممیز کرنا بہت دشوار ہے۔ یہی بات غزل کے دوسرے کرداروں پر بھی صادق آتی ہے۔ نیز کلاسیکی شاعری کی دیگر اصناف مثلاً قصیدہ، واسوخت وغیرہ پر بھی یہ بات منطبق ہوتی ہے۔ تاہم مثنوی کے کرداروں میں کہیں کہیں انفرادیت ملتی ہے۔

بحیثیت مجموعی کلاسیکی شاعری کے کردار جامد (Type) یا سکہ بند کرداروں (Stock Characters) کی ذیل میں رکھے جاتے ہیں۔ دوسری طرف جدید اردو شاعری کے کرداروں میں انفرادیت پائی جاتی ہے، جدید شاعروں کے مطالعے اور شخصیت کے منفرد رنگ، کرداروں کے تنوع میں اضافے کا باعث بنے ہیں۔

ہر صنف ادب اپنے ماحول سے جڑی ہوتی ہے۔ ماحول کے زیر اثر نہ صرف ہر مصنف کی الگ شخصیت بنتی ہے بلکہ مصنف اپنی تخلیقات میں اپنے ماحول، زندگی، جغرافیائی، حالات اور معاشرتی اثرات کو بھی بیان کرتا ہے۔ یہ عمل لاشعوری بھی ہو سکتا ہے اور شعوری بھی۔ گویا ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر صنف ادب اپنے مخصوص ماحول کی پیداوار ہوتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہر صنف ادب کا مزاج اور پیکر ماحول کا دست نگر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب اردو شاعری کا مزاج میں مختلف اصناف ادب کی پیدائش میں کارفرما جغرافیائی و معاشرتی عوامل کا نہایت عمدہ تجزیہ

کیا ہے۔ان کے مطابق نظم میں انفرادیت ،مغرب کے جغرافیائی ماحول کے زیر اثر پیدا ہوئی ہے جبکہ غزل میں اجتماعیت کا رنگ مشرق کے جغرافیائی ماحول کے مرہونِ منت ہے۔ یہاں یہ بات واضح رہے کہ جدید اردو شاعری میں نظم کی صنف کی مقبولیت کے باعث، جدید اردو شاعری اور نظم مترادفات کا درجہ اختیار کر گئے ہیں اس لیے جہاں کہیں نظم کہا جائے گا اس سے مراد عموماً جدید اردو شاعری ہوگی۔اسی طرح کلاسیکی شاعری میں غزل کی صنف کو اس درجہ قبولِ عام حاصل ہے کہ کلاسیکی شاعری اور غزل مترادف الفاظ کے طور پر استعمال ہونے لگے ہیں۔اس لیے جہاں کہیں غزل کی بات کی جائے گی اس سے مراد عموماً کلاسیکی شاعری ہی ہوگی۔

نظم ،مغرب سے درآمد شدہ صنفِ شعر ہے۔اس لیے اس کے مزاج پر مغربی ماحول ، زندگی اور جغرافیائی حالات کی گہری چھاپ ہے۔نظم کے کرداروں کی انفرادیت کے پس منظر میں بھی یہی مغربی ماحول اور جغرافیائی حالات کارفرما ہیں۔ براعظم یورپ کے بہت سے ممالک قدرتی رکاوٹوں مثلاً پہاڑ ،دریا اور سمندر وغیرہ کے باعث ایک دوسرے سے الگ جغرافیائی حالات اور نتیجۃً الگ ثقافت کے حامل ہیں۔اسی لیے ان ممالک کے افراد کی شخصی خصوصیات میں بھی انفرادیت ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا اسی نقطۂ نظر کی توضیح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

’’...جغرافیائی حالات نے ان میں سے ہر ملک کی انفرادیت کو قائم رکھا ہے اور اس کے نتیجے میں فرد کی انفرادیت بھی نمایاں رہی ہے... کشمکش اور تصادم کی فضا نے فرد کی انفرادیت کی فضا کو ابھارا اور قائم رکھا ہے اور اسے مثالی نمونہ (Type) میں ڈھل جانے کی بجائے ،کردار، کی صورت میں زندہ رکھا ہے...‘‘ (۱)

مغرب کے لوگوں میں حرکت ،حرارت اور تصادم کا سبب یہاں کا طویل سردی کا موسم ،اور طوفانِ بادوباراں ہے جو جدید تحقیقات کے مطابق انسان کو مائل بہ حرکت کرتا ہے۔اسی سبب نظم کے کردار بھی متحرک اور فعال ہیں۔

مغربی ممالک میں موسمی حالات کے ناموافق ہونے کی بنا پر قدرتی وسائل کی فراوانی نہیں۔ زمین سے اناج کے حصول کے لیے یہاں کے افراد کو فطرت کے عناصر سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے۔ اس جہد للبقا کا نتیجہ خودغرضی کی صورت میں نمودار ہوا ہے۔مغرب کا فرد اپنی ذات کے تحفظ کو دیگر تمام اشیا پر فوقیت دیتا ہے۔اسی لیے اس کی انفرادیت برقرار رہتی ہے۔افراد کی یہی انفرادیت ، نظموں سے بھی جھلکتی ہے کیونکہ ادب ،شخصیت کا بے محابا اظہار ہوتا ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا نے اسی رائے کا اظہار کرتے ہوئے کہا ہے:

’’... نظم میں جو ایک فرد کے دل کی دھڑکن صاف سنائی دیتی ہے اور تجربے کی انفرادیت پر سب سے

زیادہ توجہ مرکوز ہوئی ہے اس کا باعث یہ ہے کہ خود نظم کا خالق اس ماحول سے وابستہ تھا جس میں جہد للبقا کے زیر اثر انفرادیت، اشیا سے شدید وابستگی اور اشیا کی ماہیت دریافت کرنے کا بہت قوی رجحان ہے...''(۲)

جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے، نظم کی صنف مغرب سے درآمد شدہ ہے چنانچہ یہ مشرق میں مغربی مزاج بھی لے کر آئی۔ یہی وجہ ہے کہ مشرقی ادب کی نظموں کے کرداروں میں بھی انفرادیت کا رجحان غالب ہے۔ تاہم مشرقی شعرا نے اپنے ماحول کے مطابق اس میں قابلِ قدر اضافے کیے ہیں اور نظم کے کرداروں کو اس مغربی انفرادی رجحان کے ساتھ ساتھ مشرقی لباس پہنا کر پیش کیا ہے۔ علاوہ ازیں معاشرتی سطح پر بہت پہلے سے مشرق، مغربی تہذیب کی مادیت پرستی اور خود غرضانہ رویوں کے زیر اثر آ چکا ہے۔ اس لیے آج مغرب ہی نہیں مشرق کا فرد بھی اپنی شخصیت کو اجتماع پر فوقیت دیتا ہے یہی وجہ ہے کہ جدید اردو شاعری میں کردار نگاری انفرادیت کی حامل ہے۔

اسی طرح کلاسیکی شاعری میں کرداروں کے مثالی نمونہ (Type) ہونے کی جڑیں بھی مشرق کے جغرافیائی حالات اور سماجی ماحول میں تلاش کی جا سکتی ہیں کیونکہ غزل خالصتاً مشرق کی پیداوار ہے۔

مشرقی ممالک وسیع و عریض میدانوں، سر بفلک پہاڑوں، حدِ نظر تک پھیلے ہوئے صحراؤں اور گھنے جنگلوں پر مشتمل ہیں۔ یہاں بالعموم وسائل قدرت کی فروانی ہے۔ نتیجۃً افراد کو قدرتی ماحول سے متصادم نہیں ہونا پڑتا۔ اس کیفیت نے افراد میں میل جول اور مفاہمت کو ترجیح دی۔ موسمی اور جغرافیائی حالات نے فرد کی نظر میں وسعت اور کشادگی پیدا کی۔ اس لیے اس کے ہاں الہام اور فکری جست کی مدد سے حقیقت تک پہنچنے کا استخراجی عمل اختیار کیا گیا۔ اس استخراجی طریق فکر نے شاعری میں اس صنف کو جنم دیا جسے غزل کا نام دیا گیا۔

مشرقی ممالک میں تہذیبی ارتقا نے فرد کو سماج میں ضم کر دیا تھا۔ اس لیے فرد اپنے مخصوص تجربے کے اظہار پر انبوہ اور سماج کے اجتماعی تجربے کے اظہار کو فوقیت دیتا تھا یہی عکس غزل میں در آیا۔ غزل میں فرد کا مخصوص تجربہ بھی اجتماعی اور عمومی حیثیت اختیار کر لیتا۔ اسی لیے غزل کے کردار، مثالی نمونے (Type) کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ان کی عمومیت کے رجحان نے انھیں غیر متحرک اور منفعل بنا دیا۔

دراصل نظم اور غزل کے کرداروں کے مابین یہ فرق اس بنا پر بھی ہے کہ غزل کوئی کہانی پیش نہیں کرتی بلکہ اشیا اور واقعات کا ایک مجموعی تاثر قبول کر کے بیان کرتی ہے۔ اس میں زمان و مکان

کے حدود ظاہر نہ ہونے کے باعث، اس کے کردار ایک سے دکھائی دیتے ہیں اور ان میں انفرادیت خال خال ملتی ہے۔ اس کے برعکس نظم ایک کہانی بیان کرتی ہے۔ یہ کہانی کبھی آپ بیتی کا روپ دھار لیتی ہے اور کبھی جگ بیتی کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ قدیم اردو نظم نے جگ بیتی کا روپ دھارا، اسی لیے اس میں شاعر کی اپنی ذات پوری طرح منعکس نہیں ہوئی لیکن جدید نظم آپ بیتی کے اظہار کی طرف مائل ہے اس لیے اس کے کرداروں میں ایک انوکھی انفرادیت اور قوت ہے۔

کلاسیکی اور جدید اردو شاعری کے تقابلی مطالعے سے یہ دلچسپ بات سامنے آتی ہے کہ جدید اردو شاعری کے کرداروں میں آج بھی کہیں کہیں کلاسیکی شاعری کا رنگ موجود ہے۔ کلاسیکی شاعری کی طرح، جدید اردو شاعری میں بھی نہ صرف محبوب، عاشق اور رقیب کے کردار ملتے ہیں بلکہ ان کرداروں کی کرداری خصوصیات بھی کلاسیکی شاعری کے انہی کرداروں کے مماثل ہیں۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ مغربی معاشرے کی خودغرضی اور مادیت پرستی سے اثرات قبول کر لینے کے باوجود آج بھی شاعروں کے اذہان کے کونے کھدرے میں ہی سہی، مشرقیت چھپی ہوئی ہے جو موقع پاتے ہی اپنا اظہار کر جاتی ہے۔

مختلف جدید شاعروں کے ہاں عاشق کے کردار ہی کو لیجیے کلاسیکی شاعری کی طرح یہ کردار حزن و یاس کا پیکر، مجبوری و بےبسی کی زنجیروں میں جکڑا، محبت کے روحانی نقطۂ نظر کا پجاری اور محبوبہ کو اپنی کل کائنات سمجھنے والا ہے۔ مثلاً تصدق حسین خالد کی نظم ''نوحہ'' میں عاشق کے کردار کا اضمحلال اور حزن و یاس ملاحظہ کیجیے:

عشق کیا ہے؟
میں نے اک عاشق سے پوچھا
اس نے یوں رو کر کہا
ایک طوفانِ بلا
سیلابِ بے زنجیر
بڑھتا، پھیلتا، چڑھتا، بپھرتا
شورشیں کرتا ہوا...

مجاز کی نظم ''مجبوریاں'' میں عاشق کی مجبوری و بےبسی کا حال دیکھیے:

ع میں اس کو پوجتا ہوں اور اس کو پا نہیں سکتا

ن۔م۔راشد اگرچہ اس ضمن میں جسمانی محبت کے قائل عاشق کے کردار کی پیشکش کے

حوالے سے مشہور ہیں تاہم شروع میں ان کے ہاں بھی، یہ کردار محبت کی تقدیس کا قائل ہے اور اس کے تصورِ محبت میں جسم کا شائبہ تک نہیں بلکہ محبت ایک اعلیٰ وارفع روحانی جذبہ ہے۔ ان کی نظم ''گناہ اور محبت'' میں عاشق کے کردار کے تصورات خود اس کی زبانی سنیے:

مجھے محبت نے معصیت کے جہنموں سے بچالیا ہے
مجھے جوانی کی تیرہ و تار پستیوں سے اٹھالیا ہے

ان کی نظم ''مری محبت جواں رہے گی'' میں بھی عاشق کا کردار، مبینہ کرداری خصوصیات کا حامل ہے۔

مجید امجد کی نظم ''شرط'' میں تو عاشق، محبوبہ کی عزت کو اسقدر مقدم جانتا ہے کہ وہ اپنی محبوبہ سے اس کی اور اپنی محبت کے راز کو خدا سے بھی چھپانے کا وعدہ کرتا ہے:

اور خدا پوچھے گا وہ راز بہ اصرار ترا
اس کے اصرار سے ٹکرائے گا انکار مرا

مجید امجد ہی کی ایک نظم ''بندا'' میں عاشق، محبوبہ کے قرب کی تڑپ میں مبتلا بالکل کلاسیکی شاعری کے عاشق کے مماثل لگتا ہے:

یوں تری قربتِ رنگیں کے نشے میں مدہوش
عمر بھر رہتا مری جاں میں ترا حلقہ بگوش
کاش میں تیرے بنِ گوش کا بندا ہوتا

ضیا جالندھری کی ایک نظم ''ہم'' میں، کلاسیکی شاعری کی طرح ہی عاشق کے لیے محبوبہ اس کی کل کائنات ہے اور وہ اس سے والہانہ محبت کا اظہار کرتا ہے۔

امجد اسلام امجد کے ہاں بھی نظم ''تیرا نام''، ''ہمسفر'' اور ''آنکھیں'' میں یہی رجحان ملتا ہے۔

عاشق کے کردار کی طرح محبوبہ کا کردار بھی، چند جدید اردو شعراء کے ہاں، کلاسیکی شاعری سے محبوبہ کے کردار کا سا رنگ ڈھنگ لیے ہوئے ہے۔ محبوبہ کا وجود باعثِ حسن کائنات ہے۔ وہ پیکر رعنائی ہے اور ''اس کا حسن کرشمہ ساز جو چاہے کر سکتا ہے''۔ مثلاً تصدق حسین خالد کی ایک نظم ''ایک خط کے جواب میں'' میں محبوبہ کے حسنِ بے مثال کا نقشہ ملاحظہ کیجیے

اے نسیم چمن آرائے بہار!
نازپروردۂ عشرت کدۂ رعنائی

اسی طرح مجاز کی ایک نظم ''کس سے محبت ہے؟'' میں محبوبہ کا حسنِ جہاں سوز دیکھیے:

وہ اک مضراب ہے اور چھیڑ سکتی ہے رگِ جاں کو
وہ چنگاری ہے لیکن پھونک سکتی ہے گلستاں کو

ضیا جالندھری کی نظم ''ساملی''، محمود جالندھری کی نظم ''محبوبہ''، جان ایلیا کی نظم ''دوئی''، امجد اسلام امجد کی نظمیں ''الجھن'' اور ''ناشناس'' مذکورہ رجحان کی عکاس ہیں۔

کلاسیکی شاعری کے مضحک کردار یعنی شیخ، ملا اور زاہد وغیرہ بھی جدید اردو شاعری میں بعض شعرا کے ہاں مماثل خصوصیات کے حامل ہیں۔ اقبال کی نظموں ''ملا اور بہشت''، ''ملائے حرم'' اور ''حکومت'' میں ملا کا کردار ہمارے بیان کا ثبوت ہے۔ نظم ''ملا اور بہشت'' کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

نہیں فردوس مقامِ جدل و قال و اقول
بحث و تکرار اس اللہ کے بندے کے سرشت
ہے بد آموزیِ اقوام و ملل کام اس کا
اور نہ جنت میں نہ مسجد، نہ کلیسا نہ کنشت!

کلاسیکی اور جدید اردو شاعری کا ایک اور مماثل پہلو تلمیحی کرداروں کی پیشکش ہے۔ کلاسیکی غزل میں شعرا نے بالعموم حضرت عیسیٰؑ، حضرت موسیٰؑ، اور حضرت خضرؑ کے تلمیحی کرداروں کا حوالہ دیا ہے۔ تلمیحی کرداروں کی کرداری خصوصیات سے ہم بالعموم آگاہ ہوتے ہیں، شاعر ان کی پیشکش کے دوران میں محض ان کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اقبال نے مذکورہ تلمیحی کرداروں کو نہ صرف اشاراتی انداز میں پیش کیا ہے بلکہ کہیں کہیں ان سے تشبیہہ کا بھی کام لیا ہے۔ نیز اقبال نے ان کرداروں سے اپنے فلسفۂ حیات بالخصوص فلسفۂ حرکت و عمل کا ابلاغ بھی کیا ہے۔ مذکورہ کرداروں کے علاوہ بھی اقبال کی نظموں میں بہت سے تلمیحی کردار ملتے ہیں۔ ذیل میں ان نظموں کا مختصر جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

بانگ درا کی پہلی ہی نظم ''ہمالہ'' میں ''ہمالہ'' کی عظمت کے بیان کے لیے حضرت موسیٰؑ کا حوالہ دیا گیا ہے:

ایک جلوہ تھا کلیمِ طورِ سینا کے لیے
تو تجلی ہے سراپا چشمِ بینا کے لیے

''خضرِ راہ'' میں موسیٰ علیہ السلام کے تلمیحی کردار کی طرف اشارہ دیکھیے:

خونِ اسرائیل آجاتا ہے آخر جوش میں

توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری

علاوہ ازیں ''مسجدِ قرطبہ''، ''جوابِ شکوہ''، ''فقر و ملوکیت''، ''میں اور تو''، ''فنونِ لطیفہ''، ''اہلِ مصر سے'' اور ''نفسیاتِ غلامی'' وغیرہ میں حضرت موسیٰؑ کلیم اللہ کا کردار پیش کیا گیا ہے۔

حضرت ابراہیم علیہ السلام کے کردار کا تلمیحی حوالہ ''جوابِ شکوہ''، ''نانک''، ''خضرِ راہ''، ''میں اور تو''، ''مسجد قرطبہ''، ''علم و دین'' اور ''لا الٰہ الا اللہ'' میں ملتا ہے۔ نظم ''خضرِ راہ'' میں اس کی مثال دیکھیے:

آگ ہے اولادِ ابراہیم ہے نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

....

وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل

.....

لے گئے تثلیث کے فرزند میراثِ خلیل
خشتِ بنیادِ کلیسا بن گئی خاکِ حجاز

اقبال کے ہاں تلمیحی کرداروں کے حوالے سے دیگر اہم نظمیں اور ان کے تلمیحی کرداروں کی تفصیل ذیل میں دی جاتی ہے:

حضرت یوسف علیہ السلام کا کردار نظم ''تصویرِ درد'' اور ''میں اور تو''، ''آزادیِ شمشیر کے اعلان پر'' اور ''جلال و جمال'' میں۔

خضر کے کردار کی تلمیح نظم ''ایک خط کے جواب میں''، ''کافر و مومن'' اور ''خضرِ راہ'' میں۔

منصور حلاج کا کردار نظم ''زہد اور رندی'' میں۔

محمود و ایاز کا کردار نظم ''شکوہ'' اور ''سرودِ حلال'' میں۔

سکندرِ اعظم کا کردار نظم ''رخصت اے بزمِ جہاں''، ''ایک خط کے جواب میں''، ''میں اور تو''، ''خضرِ راہ'' اور ''قوت اور دین'' میں۔

چنگیز کا کردار نظم ''قوت اور دین'' اور ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' میں۔

جمشید بادشاہ کا کردار نظم ''وطنیت'' اور ''خضرِ راہ'' میں۔

بادشاہ دارا کا کردار نظم ''رخصت اے بزمِ جہاں'' اور ''خطاب بہ جوانانِ اسلام'' میں۔

قیصرِ روم کا کردار، نظم ''شکوہ'' اور ''خضرِ راہ'' میں۔
بادشاہ پرویز کا کردار نظم ''تعلیم اور اس کے نتائج''، ''شعرِ عجم'' اور ''سلطانیِ جاوید'' میں۔
افلاطون کا کردار نظم ''جلال و جمال'' اور ''عورت'' میں۔
شیریں اور فرہاد کا کردار، نظم ''تصویرِ زرد''، ''تعلیم اور اس کے نتائج'' اور ''ایجادِ معانی'' میں۔
قیس اور لیلیٰ کا کردار نظم ''تضمین بر شعرِ انیسی شاملو''، ''شمع اور شاعر'' اور ''جوابِ شکوہ'' میں۔

کلاسیکی شاعری میں صنفِ مثنوی میں پایا جانے والا راوی کا کردار، جدید اردو شاعری کی نظموں میں بھی کہیں کہیں نظر آتا ہے۔ جعفر طاہر کے مجموعے 'ہفت کشور' کے کینٹوز میں ایک داستان گو کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے جو ان کینٹوز کے موضوعِ سخن یعنی ممالک کی کہانی سنا رہا ہے۔ یہ راوی خود شاعر ہے اور داستان گو کی طرح اپنا تعارف کرواتے ہوئے ''حدیثِ دلبراں'' کی ذیل میں کتاب کے آغاز میں کہتا ہے:

مرے عزیزو
یہ پوچھتے کیا ہو، کون ہوں میں
یہ بات چھوڑو
بلندیوں کا سلام لے لو
کاروبارِ شہرِ سپہر دیکھو...

اسی طرح ن۔م۔راشد کے ہاں ''ایران میں اجنبی'' میں مشمولہ کینٹوز میں بھی شاعر، راوی کے کردار کے طور پر سامنے آیا ہے اور بعض اوقات وہ خود بھی مبینہ واقعے کا ایک اہم کردار بن گیا ہے۔ نظم ''میزبان''، ''نارسائی''، ''ہمہ اوست''، ''مارِ سیاہ''، ''وزیرے چنیں''، ''شاخِ آہو'' اور ''خلوت میں جلوت'' وغیرہ اس کی مثالیں ہیں۔ خاص کر نظم ''وزیرے چنیں'' میں شاعر ایک داستان گو کی طرح اساطیری کہانی سنتا ہے اور راوی کے کردار کے مماثل لگتا ہے۔ نظم کا ایک ٹکڑا دیکھیے:

... تو جب سات سو آٹھویں رات آئی
تو کہنے لگی شہرزاد:
'اے جواں بخت!
شیراز میں ایک رہتا تھا نائی...

کلاسیکی شاعری سے مماثل محولہ بالا کرداروں میں سے بعض کردار، کرداری خصوصیات کے لحاظ سے جدید اردو شاعری میں بالکل مختلف انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ بالخصوص عاشق کا کردار

جو کہ کلاسیکی شاعری میں تو افلاطونی محبت کا قائل ہے مگر جدید شاعروں کے ہاں یہ کردار محبت میں ''جسم و روح کے آہنگ'' کا نغمہ الاپتا ہے۔ اس ضمن میں ن۔م۔راشد کا نام سب سے اہم ہے ان کی نظموں ''مکافات''، ''اتفاقات''، ''طلسمِ جاوداں''، ''ہونٹوں کا لمس''، ''دریچے کے قریب'' اور ''حزنِ انسان'' وغیرہ میں عاشق، محبوبہ سے مخاطب ہو کر اس کے افلاطونی تصورِ عشق کا مذاق اڑاتے ہوئے اسے ترغیب دیتا ہے:

جسم اور روح کے آہنگ سے محروم ہے تو
ورنہ شب ہائے زمستاں ابھی بے کار نہیں
اور نہ بے سود ہیں ایامِ بہار !
آہ انساں کہ ہے وہموں کا پرستار ابھی
حسن بے چارے کو دھوکا سا دیے جاتا ہے!
ٹوٹ جائیں گے کسی روز مزامیر کے تار
مسکرا دے کہ ہے تابندہ ابھی تیرا شباب
ہے یہی حضرتِ یزداں کے تمسخر کا جواب!

ترقی پسند شعرا کے ہاں عاشق کا کردار، غم جاناں پر غم روزگار کو فوقیت دیتا ہے۔ فیض کی نظم ''مجھ سے پہلی سے محبت مرے محبوب نہ مانگ'' اس کی عمدہ مثال ہے۔ فیض کی مذکورہ نظم میں عاشق، محبوبہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے:

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ

ساحر لدھیانوی کی نظم ''کسی کو اداس دیکھ کر'' میں بھی، عاشق کا کردار ایسے ہی تصورات کا حامل ہے۔ نظم کا ایک ٹکڑا دیکھیے:

تمھارے غم کے سوا اور بھی تو غم ہیں مجھے
نجات جن سے میں اک لحظہ پا نہیں سکتا

میراجی کی بہت سی نظموں میں عاشق کا کردار، جسمانی محبت کے تصور کا علمبردار ہے بلکہ بعض اوقات تو جنسیت زدہ لگنے لگتا ہے۔ نظم ''دکھ دل کا دارو'' میں اس قسم کی نظموں کی ذیل میں رکھی جا سکتی ہے۔ نظم ''سرگوشیاں'' میں بھی عاشق کی تمنائیں، جسم کی بھول بھلیوں میں بھٹک رہی ہیں

آج رات
میرا دل
چاہتا ہے تو بھی میرے پاس ہو
اور سوئیں ساتھ ساتھ

اختر الایمان کی نظم ''ترغیب اور اس کے بعد'' میں عاشق بھنورا صفت ہے اور جسمانی محبت کا قائل۔ وہ اپنی محبوبہ سے کہتا ہے:

میں تیرے شعلوں سے کھیلوں تو بھی میری آگ سے کھیل
میں بھی تیری نیند چراؤں تو بھی میری نیندیں چھل

جسم کی بھوک مٹانے کے بعد یہ کردار اپنا راستہ بدل لیتا ہے۔ اس کی وفا نا آشنا فطرت کا عکاس ذیل کا مکالمہ دیکھیے:

حسن اور عشق کی اس دنیا میں کس نے کس کا ساتھ دیا
میں اپنے رستے جاتا ہوں تو بھی اپنی ڈگر پہ چل

ضیا جالندھری کی نظموں میں بھی اکثر اوقات، عاشق کا کردار، کلاسیکی شاعری کے عاشق کے ''ع دور بیٹھا غبارِ میر ان سے'' کے رویے سے منحرف ہے۔ نظم ''اظہار'' میں عاشق برملا محبوبہ کو چھونے کی تمنا کا اظہار کرتا ہے:

ع میں چاہتا تھا کہ میری باہیں حصار بن کر اسے چھپا لیں

نظم ''سالمی'' میں، عاشق کے کردار کا اظہارِ خواہش دیکھیے:

مرے قریب آؤ ان ستاروں کو چوم لوں میں
تمھاری بہکی ہوئی بہاروں کو چوم لوں میں

اختر شیرانی کے ہاں عاشق کے کردار کی پیشکش میں ایک منفرد اور نمایاں رجحان یہ ہے کہ یہ کردار، کلاسیکی روایت کے برعکس، محبوبہ کو برملا نام سے پکارتا ہے۔ کبھی اس کردار کی محبوبہ ''سلمیٰ'' ہے تو کبھی ''ریحانہ'' اور کبھی ''عذرا''۔ دراصل یہ ایک ہی پیکرِ رعنائی کے مختلف نام ہیں یا یوں کہہ لیجیے یہ ایک ہی پیکرِ دلکش ہے جسے شاعر کے تخیل نے، عاشق کے کردار کی زبانی، مختلف ناموں سے پکارا ہے۔ ان کی ایسی نظموں میں ''سلمیٰ''، ''جمالِ سلمیٰ''، ''جہاں ریحانہ رہتی تھی'' وغیرہ شامل ہیں۔ تاہم عاشق کا کردار جس طرح محبوب کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملاتا ہے۔ یہ رویہ اسے کلاسیکی شعری رویوں کے قریب بنا دیتا ہے۔ مگر محبوبہ کے نام اور اس کے پیکرِ نسوانی ہونے کے کھل

کر اعلان کرنا کلاسیکی شاعری کے عاشق کے کردار سے قطعی مختلف ہے۔ان کی نظم ''سلمیٰ'' کا ذیل کا ٹکڑا دیکھیے:

تری صورت سراپا پیکر مہتاب ہے سلمیٰ
ترا جسم اک ہجومِ ریشم و کمخواب ہے سلمیٰ

جدید اردو شاعری اصلاً بالواسطہ طرزِ اظہار کی شاعری ہے۔تجربوں، محسوسات، مشاہدات اور تصورات کو استعارات، علامتی اور تمثیلی رنگ میں پیش کرنا جدید شاعری کا بنیادی طریقِ کار ہے۔

واضح اور براہِ راست طرزِ اظہار کے مقابلے میں اگر شاعر اپنے تجربات کو استعاراتی، علامتی اور تمثیلی انداز سے پیش کرتا ہے تو اس کی تخلیق کا پیچیدہ اور مبہم ہونا لازمی ہے۔یہ طریق کار تربیت یافتہ اور ذہین قاری کا متقاضی ہے۔ایک ایسا قاری جو اپنے تمام ذہنی، عملی اور تجربی سرمائے کو نظم کی تفہیم میں بروئے کار لائے۔ایسی کرداری نظمیں جن میں کرداروں کے ذریعے ایک تمثیل تشکیل دی جاتی ہے، ان کی پیچیدگی اتنی دیرپا نہیں ہوتی کہ سمجھ ہی نہ آسکے۔ایسی نظموں میں معنی کی دو سطحیں ہوتی ہیں اور قاری کا ذہن بیک وقت دونوں کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔اگر مرادی معنی کا سرا ہاتھ لگ جائے تو نظم مبہم نہیں رہتی لیکن ایسی علامتی کرداری نظموں میں کسی ایک مفہوم کو نظم کا حقیقی مفہوم قرار نہیں دیا جاسکتا۔قاری پر منحصر ہے کہ وہ اس نظم سے کیا سمجھ رہا ہے اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نظم کی معنویت محض نظم سے نہیں بلکہ قاری کے ذہن سے بھی وابستہ ہوتی ہے۔

علامتی کرداری نظموں کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ایک وہ نظمیں جن میں کسی تاریخی، نیم تاریخی یا اسطوری کردار کے ذریعے اپنی بات پیش کی جاتی ہے اور دوسری قسم ان نظموں کی ہے جن میں شاعر ذاتی علامتی کردار تخلیق کرتا ہے اور ان علامتی کرداروں کی کہانی سناتا ہے۔ان نظموں میں کہانی پن کا عنصر موجود ہوتا ہے جو نظم کی ظاہری سطح ہے ان میں کردار کوئی نہ کوئی کام کرتے یا واقعات سے متاثر ہوتے نظر آتے ہیں۔دوسری سطح اس تصور کی ہے۔جو شاعر کا مقصودِ اصلی ہوتا ہے۔

عقیل احمد صدیقی، جدید شاعری میں ''اسطور'' کو بطور علامت استعمال کرنے کے رجحان کے متعلق لکھتے ہیں:

'' اسطور کو بطور علامت استعمال کرنا نئی شاعری کے ساتھ مخصوص نہیں ہے۔اردو شاعری میں 'تلمیح' کے استعمال کی روایت ملتی ہے... تلمیح سے قدیم شعرا محض اشارے کا کام لیتے ہیں لیکن نئی

شاعری میں اسطور کبھی دو یکساں نوعیت رکھنے والی صورتحال کے اظہار کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور اکثر قدیم اسطوری فضا کو از سرِ نو تخلیق کیا جاتا ہے۔ از سرِ نو تخلیق کرنے کا مطلب یہ ہے کہ اسطور سے وابستہ تمام جزئیات نئی صورتحال کے اظہار کے لیے استعمال کی جائیں۔ ایسی صورت میں اہمیت اسطور سے وابستہ واقعے کو حاصل ہوتی ہے۔۔۔ جدید شاعروں نے اسطور یا دیومالا کے استعمال میں عموماً آفاقی نقطۂ نظر اختیار کیا ہے اور خود کو اپنی تہذیب سے وابستہ اساطیر تک محدود نہیں رکھا بلکہ بعض 'یونیورسل' اسطوروں کا سہارا بھی لیا ہے۔ ان میں یونانی دیومالا کا استعمال سب سے زیادہ ہے لیکن اس طرح کے استعمال کا دائرہ محدود ہے اور پھر یہ کہ انھیں زیادہ گہرائی کے ساتھ استعمال نہیں کیا گیا۔۔۔''
(۳)

جہاں تک علامتی کرداری نظموں کی پہلی قسم کا تعلق ہے جن میں کسی تاریخی، نیم تاریخی یا اساطیری کردار کے ذریعے اپنی بات پیش کی جاتی ہے۔ اقبال کے ہاں تلمیحی کرداروں کے ضمن میں ان کا ذکر آچکا ہے۔ کہیں تو اقبال نے ان نظموں میں ان کرداروں کی طرف محض اشارہ کرتے ہوئے اپنے نقطۂ نظر کی توضیح کی ہے اور کہیں یہ کردار ان کے کسی خاص فکر و فلسفہ کی علامت بن کر ابھرے ہیں مثلاً حضرت موسیٰ علیہ السلام کا کردار، اقبال کے فلسفۂ حرکت و عمل کی علامت ہے۔ نظم ''فنونِ لطیفہ'' میں اس کی مثال دیکھیے:

بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں
جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا!

اسی طرح حضرت ابراہیم علیہ السلام کا تلمیحی کردار، اقبال کے ہاں فلسفۂ عشق کی علامت بن کر ابھرا ہے۔ نظم ''ذوق وشوق'' میں مذکورہ کردار کی پیشکش ملاحظہ کریں:

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

حضرت علی علیہ السلام کا تاریخی کردار، اقبال کی نظموں میں بہادری کی علامت ہے۔ نظم ''جلال و جمال'' میں مثال ملاحظہ کریں:

مرے لیے ہے فقط زورِ حیدری کافی
ترے نصیب فلاطوں کی تیزیِ ادراک

اس ضمن میں اقبال کی بہت سی نظموں کی مثالیں دی جاسکتی ہیں جن میں سے اکثر کا ذکر تلمیحی کرداروں کی ذیل میں آچکا ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اقبال کے ہاں تاریخی، نیم تاریخی یا اساطیری کرداروں سے وابستہ فضا کو از سرِ نو تخلیق نہیں کیا گیا جبکہ دیگر شعرا کے ہاں یہ رویہ عام ہے

۔ایسے شاعروں میں ن۔م۔راشد کا نام سب سے نمایاں ہے۔

راشد کی ایسی نظموں میں ''اسرافیل کی موت''،''حسن کوزہ گر''،''ابولہب کی شادی''،اور ''سباویراں'' شامل ہیں۔

نظم ''اسرافیل کی موت'' میں راشد نے اسرافیل کی علامت کو نئی معنویت سے استعمال کیا ہے۔روایتی معنوں میں اسرافیل محشر کے روز اپنا صور پھونکے گا جس سے تمام مردے زندہ ہو جائیں گے ،مگر راشد نے ''اسرافیل'' کو کائنات کے جمود،سکوت اور انحطاط کو ختم کر کے دوبارہ زندگی بخشنے والی علامت سے تعبیر کیا ہے۔''اسرافیل کی موت'' ایک ہمہ گیر علامت ہے جو علوم و فنون اور انسان سے منسلک تمام سلسلہ دانش کی موت ہے:

مرگِ اسرافیل ہے

گوش شنوا کی ،لبِ گویا کی موت

چشمِ بینا کی ،دلِ دانا کی موت

تھی اسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہو

اہلِ دل کی اہلِ دل سے گفتگو۔

راشد کی نظم ''حسن کوزہ گر'' میں ''جہاں زاد'' ایک تخلیقی استعارہ ہے جس کی موجودگی اور قربت اپنی ذات میں ایک ایسی علامت ہے جو فن کے ہیجانات کے لیے ہمیشہ تحرک کا باعث ہوتی ہے۔''حسن'' خالق کی علامت ہے ۔''جہاں زاد'' اس کی مخلوق ہے مگر ''جہاں زاد'' سے الگ ''حسن'' کا کوئی وجود نہیں۔''جہاں زاد'' کی عدم موجودگی میں اس کا فن تخلیقی شاہکار نہیں بن سکتا ہے۔''حسن'' اپنے سارے عمل میں ''جہاں زاد'' کی رضا کا محتاج ہے۔تخلیق اس کے اندر تو ہے مگر اس کی تخلیق سے شرارے اس وقت چمکتے ہیں جب ''جہاں زاد'' کے علامتی وجود سے اسے تحریک ملتی ہے:

سبو و جام پر ترا بدن ،ترا ہی رنگ ،تیری نازکی

برس پڑی

وہ کیمیا گری ترے جمال کی برس پڑی

میں سیلِ نورِ اندروں سے ڈھل گیا!

اسی طرح ''ابولہب کی شادی'' میں ابولہب اور اس کی بیوی کے تاریخی کردار ایسے لوگوں کی علامت ہیں جو برے اور خطا کار ہیں اور ان کی غلطیوں کو زمانہ عرصۂ دراز کے بعد بھی معاف کرنے

پر تیار نہیں۔

''سبا ویراں'' میں سلیمان علیہ السلام کا کردار، فنکار کے تخلیقی بنجر پن کی علامت بھی قرار دیا جا سکتا ہے اور تہذیبی زوال کی علامت بھی۔ سلیمان علیہ السلام کا کردار، زوال زدہ تہذیب کے نمائندہ ایسے شخص کے طور پر سامنے آتا ہے جو ''سبا'' کی ویرانی پر ''سر بہ زانو'' پریشان بیٹھا ہے۔

میرا جی کے ہاں بالعموم ''رادھا'' اور ''کرشن یا شیام'' کے کردار کے گرد نئی کہانی بنی گئی ہے۔ بعض اوقات ان کے ہاں یہ کردار، عاشق اور محبوب کے کرداروں کی علامت ہے۔ تاہم نظم ''ترقی پسند ادب'' میں رادھا کا کردار، زندگی کی علامت ہے۔ اس نظم میں 'بھنورے'' کا کردار ترقی پسند ادیبوں کی علامت ہے اور میرا جی نے ان علامتی کرداروں کی کہانی سے یہ بتایا ہے کہ ''رادھا'' ایک پھول تھی (میرا جی نے اس پھول کو زندگی کی علامت قرار دیا ہے یعنی زندگی پھول کی مانند تھی) بھنورے یعنی ترقی پسند ادیبوں نے اپنا حق جتا کر اسے ڈس لیا ہے اور یہ رادھا بے کل اور بے چین ہے کہ اس کی پریم کتھا سنانا تو شیام کا حق ہے جس کی بنسی کی دھن میں اس کی پریم کتھا سوئی ہے لیکن اب جب پھول کو بھنورے نے ڈس لیا ہے تو ہم سے یہ فکر لاحق ہے کہ:

دل بے چین ہوا رادھا کا کون اسے بہلائے گا
جمنا تٹ کی بات تھی ہونی اب تو دیکھا جائے گا
چنچل سہے گی رنگ وہ رادھا جو بھی سر پہ آئیگا

تو یہ سوال دراصل ترقی پسند ادیبوں سے ہے کہ رادھا تو اب بھی پھول کی طرح ہے لیکن دیکھیں کون ترقی پسند اپنا حق جتا کر اسے ڈسنے کی کوشش کرتا ہے۔ میرا جی کی نظم ''سنجوگ'' میں بھی رادھا اور کرشن کے علامتی کردار ملتے ہیں۔ عقیل احمد صدیقی 'میرا جی کے ہاں ان اساطیری کرداروں کے متعلق تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''نئی شاعری میں... اکثر قدیم اسطوری فضا کو از سرِ نو تخلیق کیا جاتا ہے... میرا جی کی شاعری میں اس طرح کی کوشش ملتی ہے۔ انھوں نے 'رادھا اور کرشن' کی کہانی کو اپنی ذاتی زندگی کے روپ میں پیش کیا ہے۔ لیکن اس علامتی اظہار میں میرا جی کے یہاں وہ گہرائی اور پیچیدگی نہیں ملتی جو ''اسطور'' کے ساتھ وابستہ کی جاتی ہے''۔ (۴)

اقبال کے ہاں اس قسم کی کرداری نظموں میں ''خضر راہ'' اور ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' اہم ہیں۔ مذکورہ دونوں نظموں میں ابلیس اور خضر علیہ السلام کے کردار کے گرد کہانی کی از سرِ نو تخلیق نہایت عمدہ ہے اور اسطور سے وابستہ واقعہ، اقبال کے نظریات کی ترویج کا اہم ذریعہ ہے۔

ضیا جالندھری کی نظم ''ہابیل'' اور انیس ناگی کی نظم ''اصحابِ کہف کا ساتھی'' بھی جدید اردو نظم میں اسطور سازی کے رجحان کی آئینہ دار ہیں۔

ایسی علامتی نظمیں جن میں شاعر ذاتی علامتی کردار تشکیل کرتے ہیں اور پھر ان علامتی کرداروں کی کہانی سناتے ہیں ان کی ذیل میں ن۔م۔راشد کی نظمیں ''اندھا کباڑی'' اور ''بوئے آدم زاد'' نہایت اہمیت کی حامل ہیں۔

نظم ''بوئے آدم زاد'' میں ''دیو'' کا علامتی کردار پیش کیا گیا ہے۔ یہ ''دیو'' نوآبادیاتی اور استعماری طاقتوں کی علامت ہے۔ یہ علامت زمین کے ایک وسیع خطے پر ظلم وتشدد کے ساتھ انسانوں اور زمینوں پر قابض ہے۔ مگر یہ استعماری علامت، حریت پسند قوتوں کے ہاتھوں شکست کھانے لگتی ہے۔ مثال دیکھیے:

ایک سایہ دیکھتا ہے چھپ کے ماہ وسال کی شاخوں سے آج
دیکھتا ہے بے صدا، ژولیدہ شاخوں سے انھیں
ہوگئے ہیں کیسے ان کی بو سے ابتر حال دیو
بن گئے ہیں موم کی تمثال دیو

راشد کی نظم ''زندگی سے ڈرتے ہو'' میں بھی ''دیو'' کا علامتی کردار ملتا ہے۔ نظم ''اندھے کباڑی'' میں اندھے کباڑی کا کردار ایک انتہائی بنجر، غیر تخلیقی اور بانجھ قسم کے معاشرے میں فنکار یا تخلیق کار کی علامت ہے جو اپنے خواب معاشرے میں عام کرنا چاہتا ہے۔ مگر اس علامتی کردار کا المیہ یہ ہے کہ لوگ اس سے ''مفت'' میں بھی خواب لینے سے گریزاں ہیں۔ یہ ایک ایسے معاشرے کا المیہ کردار ہے جو نہ تو خود خواب دیکھنے کی سکت رکھتا ہے اور نہ ہی کسی ایسے بندے سے خواب دیکھنے کے لیے تیار ہے۔ یہ معاشرہ مفت میں خواب لینے سے بھی خائف ہے۔ ''اندھے کباڑی'' کی المیہ کہانی، خود اس کی زبان سے سنیے:

خواب لے لو خواب
صبح ہوتے چوک میں جا کر لگاتا ہوں صدا
خواب اصلی ہیں کہ نقلی
یوں پرکھتے ہیں کہ جیسے ان سے بڑھ کر
خواب داں کوئی نہ ہو!
شام ہو جاتی ہے

میں پھر سے لگاتا ہوں صدا ___
''مفت لے لو مفت، یہ سونے کے خواب''
''مفت'' سن کر اور ڈر جاتے ہیں لوگ
اور چپکے سے سرک جاتے ہیں لوگ ... ''

اقبال کے ہاں شاہین، جگنو، پروانہ اور لالہ کے علامتی کردار ملتے ہیں۔ جگنو اور پروانہ دو ایسے علامتی کردار ہیں جن کا اقبال نے اکثر نظموں میں موازنہ کیا ہے مثلاً ''پروانہ اور جگنو''، ''شمع اور جگنو'' اور ''جگنو'' میں بالآخر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ جگنو، پروانے سے بلند تر مقام کا حامل ہے کیونکہ پروانہ، ''دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ'' ہے۔ ''پروانہ''، اقبال کی نظموں میں ایسے افراد یا اقوام کی علامت ہے جو محکوم ہیں اور اس غلامی میں خوش ہیں جبکہ ''جگنو'' کا کردار، آزاد اور خود دار لوگوں کی علامت ہے۔

''شاہین'' کا کردار، اقبال کی نظموں کا ایک اہم علامتی کردار اور اقبال کے تصورِ مردِ مومن کا عکاس ہے۔ یہ کردار مردِ مومن کی شخصیت میں فقر کے پہلو کا ترجمان ہے۔ نظم ''ایک مکالمہ''، ''نصیحت''، ''شاہین'' اور ''چیونٹی اور عقاب'' وغیرہ میں شاہین کا کردار پیش کیا گیا ہے۔ نظم ''شاہین'' میں اقبال کا یہ علامتی کردار اپنی تمام تر خصوصیات و معنویت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ مثال دیکھیے:

بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجھ کو
ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ
ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری
جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ
حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں میں
کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ
جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا
لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ
یہ پورب، یہ پچھم، چکوروں کی دنیا
مرا نیلگوں آسماں بیکرانہ

لالہ کے پھول کا علامتی کردار، نظم ''لالۂ صحرا''، ''طارق کی دعا''، ''بلادِ اسلامیہ''، ''کوششِ ناتمام''، ''طلوعِ اسلام'' اور ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' میں آیا ہے اور اقبال کے ہاں یہ امتِ محمدیہ کی

علامت بن کر ابھرا ہے۔

اقبال کے ہاں دو اور اہم علامتی کردار، قلندر اور درویش کے ہیں۔ انھوں نے انسان کامل یا مردِ مومن کے لیے یہ دونوں کردار علامت بنا کر پیش کیے ہیں۔ ''قلندر'' کا درجہ ''درویش'' سے بلند ہے ''ضربِ کلیم'' کی ایک نظم ''قلندر کی پہچان'' اور ''مردِ قلندر'' سے ''قلندر'' کے کردار کی وضاحت ہوتی ہے۔ نظم ''قلندر کی پہچان'' میں ''قلندر'' کے کردار کا تعارف دیکھیے:

مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر
ایام کا مرکب نہیں راکب ہے قلندر

اختر الایمان کی نظمیں ''موت'' اور ''قلوپطرہ'' بھی اہم علامتی کرداری نظمیں ہیں۔ نظم ''موت'' میں تین کردار ہیں، مرد، عورت اور دستک۔ دستک کا کردار، موت کی علامت ہے۔ جو آدمی بسترِ مرگ پر پڑا ہے وہ ان پرانی قدروں کی علامت ہے جو اب مر رہی ہیں۔ عورت یا محبوبہ کا کردار جھوٹی تسلیوں کی علامت ہے۔

اختر الایمان کی نظم ''قلوپطرہ'' کا پس منظر دوسری جنگ عظیم ہے اور اس کا مرکزی تخیل وہ تجگی ہے جو جنگ کے سبب وجود میں آتی ہے اور اس کا شکار دوغلی نسل کی وہ لڑکیاں ہوتی ہیں جو نسلی اعتبار سے نفسیاتی الجھنوں میں پھنسی ہوئی ہوتی ہیں اور اپنے آپ کو دوسرے ہم وطنوں سے مختلف اور برتر سمجھتی ہیں۔

ساقی فاروقی کے ہاں بھی ایسی علامتی نظمیں ملتی ہیں۔ ان میں اہم ''ایک لڑکا''، ''شیر امداد علی کا میڈک'' اور ''شاہ صاحب اینڈ سنز'' ہیں۔ ''شیر امداد علی کا میڈک'' میں شیر امداد علی کا کردار اور ''شاہ صاحب اینڈ سنز'' میں شاہ صاحب کا کردار تنگ نظر افراد کی علامت ہیں۔

کیفی اعظمی کے ہاں بھی ایسی نظموں کا رجحان ملتا ہے۔ ان کی نظمیں ''خزاں کے پھول''، ''سانپ''، اور ''ابلیس کی مجلس شوریٰ (دوسرا اجلاس)'' اس کی مثالیں ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کی نظم ''ایک بیل سے'' اور پروین شاکر کی نظموں ''نانک'' اور ''زود پشیمان'' میں یہی رجحان غالب ہے۔

جدید اردو شاعری میں جیلانی کامران کے ہاں علامتی کرداروں کا نمایاں رجحان ابھرا ہے۔ ان کے ہاں ایسی متعدد نظمیں ملتی ہیں جن کے کردار علامتی معنویت کے حامل ہیں۔ ان کی نظموں میں ''بچہ''، ''بچی'' یا ''لڑکی'' کا کردار بار بار آتا ہے۔ یہ تمام کردار خوشی یا امید کا علامیہ ہیں۔ علاوہ ازیں ان کی نظموں میں ''لڑکی'' کا کردار پاکستانی قومیت کا استعارہ بھی ہے۔ جیلانی کامران کی

اہم علامتی نظموں میں ''فٹ پاتھ''،''لڑکی اور کبوتر''،''کانٹا اور تالاب''،''بشارت''،''زلیخا''، ''طوطے والی لڑکی''،''پاگل لڑکا''،''ننھی بچی''،''روشنی کی تلاش میں لڑکی''،''شہر کا راستہ''،''پرندے پرندے''،''طلسم''،''پیارے بچے''،''پھلواری''اور''شبنم ڈھونڈیں''وغیرہ شامل ہیں۔ مذکورہ نظموں کے کرداروں کی علامتی بنت نہایت عمدہ ہے۔ذہین قاری تھوڑی سی کوشش سے ان علامتوں کے مفاہیم تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔خاص بات یہ ہے کہ ان کے علامتی کردار کم و بیش ہر نظم میں مثبت اندازِ نظر سمیٹے ہوئے ہیں۔یہ جیلانی کامران کے رجائی نقطۂ نظر کا ثبوت ہے۔ان کی نظم ''ننھی بچی''میں اس کردار کی علامتیت نہایت واضح انداز میں سامنے آتی ہے ذیل کا ٹکڑا دیکھیے:

(۲)

مری جوانی کی دھوپ چھاؤں
وہ اپنی قسمت کا معجزہ ہے
وہ آسماں کا چمکتا تارا
بہار و خوشبو کا قافلہ ہے!

(۳)

ہمارے ملک و وطن میں آیا
نیا زمانہ سلام لے کر
وہ ننھی ملکِ ارم سے آئی
سلامتی کا پیام لے کر!

صفدر میر کی نظم ''تم اور میں''بھی اہم علامتی نظم ہے۔اس میں ''تم''اور''میں''کے کردار تمدنی انتشار کی علامت ہیں اور اگر غور کیا جائے تو ''تم''اور''میں''بذاتِ خود بھی دیواریں لگتے ہیں جو ایک دوسرے سے منہ موڑے ہوئے گفتگو کرنے سے قاصر ہیں:

تم اور میں اور یہ دیواریں
دھول سے بوجھل
دھک دھک کرتے
زنگ آلود چراغوں کی کالونچ میں سنتے
کانپ کانپ اٹھتے ہوئے جالوں کے پیچھے

پیلے چہروں والی لاشوں کے تھراتے کانپتے نقش
اور تم
اور میں
اور یہ دیواریں

کرداری نظموں کی ایک اور قسم ایسی بھی ہے جس میں تاریخی، نیم تاریخی یا اساطیری کردار کو اس کی معلوم کرداری خصوصیات کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ ان کرداروں کا انتخاب مختلف شعرا نے اپنی ذاتی دلچسپی کی بنا پر کیا ہے مثلاً اقبال چونکہ تاریخِ اسلامی سے دلچسپی رکھتے تھے اس لیے اسلاف کی شخصیات کو اپنی شاعری میں اس طرح مثال بنا کر پیش کرتے تھے کہ برصغیر کے محکوم مسلمان ان کی تقلید پر آمادہ ہوں اور آزادی اور شخصیت کی تعمیر کی منزل حاصل کریں۔ نظم ''فاطمہ بنت عبداللہ'' میں فاطمہ نامی عرب لڑکی کا کردار پیش کیا گیا ہے جو طرابلس کی جنگ میں غازیوں کو پانی پلاتے ہوئے شہید ہوئی۔ ''بلالؓ'' میں عاشقِ رسول حضرت بلالؓ کا ''نانک'' میں سکھ مذہب کے پیشوا، انسانیت دوست بابا گرونانک کا، ''صدیقؓ'' میں عاشقِ رسول حضرت ابوبکر صدیقؓ کا، ہارون کی آخری نصیحت میں خلیفہ ہارون الرشید کا، ''خوشحال خان کی وصیت'' میں پشتو زبان کے شاعر خوشحال خان خٹک کا، اور ''سلطان ٹیپو کی وصیت'' میں سلطان ٹیپو کا کردار اس کی مثال ہیں۔

علاوہ ازیں اقبال نے اپنی نظموں میں عالمی بساطِ سیاست کے چند اہم کرداروں کو بھی موضوع بنایا ہے۔ مثلاً نظم ''لینن (خدا کے حضور میں)'' میں لینن کا کردار، ''مسولینی'' میں اٹلی کے لیڈر مسولینی کا کردار وغیرہ۔ فارسی واردو ادب کے چند اہم شعرا کے کردار بھی ان کی نظموں میں ملتے ہیں۔ مثلاً نظم ''پیر و مرید'' میں مولانا روم کا کردار اور فارسی قصیدہ گو خاقانی کا اور اردو شاعروں حالی، شبلی، غالب اور داغ کے کرداروں کی پیشکش بھی ملتی ہے۔

حفیظ جالندھری کے مجموعۂ کلام شاہنامۂ اسلام کی چاروں جلدوں کی متعدد نظموں میں اسلامی تاریخ کے مختلف کرداروں کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ اگرچہ اس مجموعے میں شامل نظموں کا رنگ بالعموم واقعاتی ہے تاہم کردار نگاری میں براہ راست طریق کار اپناتے ہوئے، حفیظ جالندھری نے اسلامی تاریخ کے کرداروں کو ان کی معلوم کرداری خصوصیات کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے کہ قارئین ان کی مثال سے ترغیب حاصل کریں اور اپنے اعمال سنواریں۔ طوالت کے خدشے کے پیشِ نظر ان نظموں کے نام نہیں دیے جارہے کیونکہ ''شاہنامۂ اسلام'' کی چاروں جلدوں کی تقریباً ہر نظم میں کوئی نہ کوئی تاریخی کردار پیش کیا گیا ہے۔

م۔حسن۔لطیفی نے اسلامی تاریخ کے اہم کرداروں مثلاً صحابیِ رسول حضرت ابوایوب انصاری کو ایک نظم ''حضرت ایوب انصاری'' کا موضوع بنایا ہے، علاوہ ازیں نظم ''جوناگڑھ'' میں تاریخ اسلام کے نامور فاتح محمود غزنوی کا کردار پیش کیا ہے۔

ن۔م۔راشد کے ہاں نظم ''کیمیا گر'' میں ایران کے بادشاہ ''رضا شاہ'' کا کردار پیش کیا گیا ہے جو عوام کو جھوٹے وعدوں سے بے وقوف بناتا ہے:

وہ کیمیا گر
جو کرتا رہے سب سے وعدے
کہ لاؤں گا سونا بنا کر
مگر شہریوں کے مس و سیم تک
لے کے چلتا بنا

راشد کی نظم ''شاخِ آہو'' میں ایران کے وزیر معارف علی کیانی کا کردار ملتا ہے جو ایک بدعنوان اور رشوت خور شخص تھا۔ اس کردار کا تعارف شاعر نے اس کی خود کلامی کے ذریعے کروایا ہے:-

لو اسے کہہ رہے ہیں
علی کیانی کی تازہ جنایت
بھلا کونسا ظلم ڈھایا ہے میں نے
جو بانو رضا بہبانی سے
اسی ہزار اور نو سو ریال
اپنا حق جان کر
راہداری کے بدلے لیے ہیں؟
خدائے توانا و برتر
وزارت ہے وہ دردِ سر
جس کا کوئی مداوا نہیں ہے!......

جعفر طاہر کے ہاں تاریخی کرداروں کی پیشکش ایک غالب رجحان بن کر سامنے آئی ہے۔ ان کے مجموعۂ کلام ہفت کشور کے پہلے کینٹو ''ترکی'' میں قسطنطینِ اعظم، سلطان فاتح، مولانا روم اور شمس تبریز کے تاریخی کردار، دوسرے کینٹو ''مصر'' میں فرعون اور آسیہ کے کردار چوتھے کینٹو

''عراق'' میں ابنِ زیاد، حضرت مسلمؓ، عمرو بن حجاج زبیریؓ، سعید بن عبداللہ حنفیؓ، عبداللہ بن بقطرؓ، طرماح بن عدیؓ، ہانیؓ کے غلام زید، قیس بن مہرؓ، شیث بن ربعیؓ، حصین بن نمیرؓ، مخفر بن ثعلبہ عائذیؓ، عزیرہ بن قیس احمیؓ، حضرت زینبؓ، شمر، حضرت علی الحسینؓ اور حضرت ام کلثومؓ کے کردار اور پانچویں کینٹو ''ایران'' میں شہنشاہ طہاسپ صفوی، یزدی کوہی، محتشم بیرم خان اور متوفی الملک کے کردار ملتے ہیں۔ ان سب کرداروں کا ذکر مذکورہ ممالک کی تاریخ کے بیان کے ضمن میں آیا ہے۔ ان کرداروں کو جعفر طاہر نے تمثیل کی شکل میں پیش کیا ہے۔ محولہ بالا کردار تمثیل کے کرداروں کی طرح مختلف حرکات وسکنات کرتے اور آپس میں مکالمہ کرتے دکھائے گئے ہیں۔

عبدالعزیز خالد کے ہاں تمثیلی نظموں میں یونانی دیو مالا کے کردار یا عہدِ عتیق کے کردار ملتے ہیں۔ علاوہ ازیں انھوں نے انجیلِ مقدس اور قرآنِ حکیم کے واقعات کو تمثیلی صورت میں پیش کیا ہے جن میں تاریخی کردار آتے ہیں۔ ذیل میں عبدالعزیز خالد کی ان تمثیلی نظموں اور ان میں پائے جانے والے کرداروں کی تفصیل پیش کی جاتی ہے:

ورقِ ناخواندہ نامی مجموعے میں شامل تمثیلی نظم ''گنجِ رنجِ رائیگاں'' میں حضرت نوحؑ، رافیل، عدی، کنعاں، رحیل، صلہ، انوس اور عزرائیل کے کردار ملتے ہیں۔

سلومی نامی تمثیل میں انجیل مقدس کے ایک واقعے کو پیش کیا گیا ہے اور اس کے اہم کرداروں میں ہیرودلیس، انتپاس، ہیرودیاس، سلومی اور تجلینس شامل ہیں۔

وفاداری بشرطِ استواری نامی تمثیل میں ٹرائے کی جنگ کے پس منظر میں اہم کرداروں پرگر، پیرس، ملیسا، انونی اور کورو کا ذکر ملتا ہے۔

برگِ خزاں مجموعے میں شامل نظم ''قابیل'' میں آدم، حوا، ہابیل، یہودا، قابیل، اقلیمیا، ہاتف اور ابلیس کے کردار شامل ہیں۔

زرداغِ دل نامی مجموعے میں شامل نظم ''سوزِ ناتمام'' میں آدم، حوا، ادا، ظلہ، قابیل، ہابیل، اور ابلیس کے کردار پیش کئے گئے ہیں۔

دکان شیشہ گر میں شامل نظم ''حریرِ رگِ گل'' میں یونانی دیو مالا کے مختلف کردار ملتے ہیں مثلاً ہیفاسطس، زیوس، پرومےتھیس، ہرمس اور پینڈورا وغیرہ۔

تمثیلی نظم ''ا=o'' میں پرونیکس، ایلوس، سلوئیس اور لپیس کے کردار شامل ہیں۔

''مشتِ شرر'' میں لیلیٰ کا اساطیری کردار، اسی طرح ''شعلۂ گل'' میں قیس اور مہدی کا کردار، **ورق ناخواندہ** کی نظم ''چراغِ تہِ داماں'' میں سیف الملوک، زیتون اور الہ رخ کے کردار پیش کیے

ہیں۔

ساحر لدھیانوی کے ہاں نظم ''جواہر لال نہرو'' میں اس کردار کی براہ راست کردار نگاری کی گئی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے سرگرم شاعر علی سردار جعفری نے اشتراکی نظریات سے وابستگی کے سبب اپنی نظموں ''اسٹالن'' اور ''لینن'' میں مذکورہ اشتراکی لیڈروں کے کردار پیش کیے ہیں۔

کیفی اعظمی کی نظمیں ''نہرو'' اور ''لینن'' بھی اسی رجحان کی آئینہ دار ہیں۔

امجد اسلام امجد نے بھی امریکی صدر بل کلنٹن کے عالمی سیاست میں کردار کو تیسری دنیا کے پس منظر میں نظم ''کلنٹن ٹھیک کہتا ہے'' موضوع بنایا ہے۔

جدید اردو شعرا کے ہاں ایسی کرداری نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں وہ اپنا نقطۂ نظر یا بہ الفاظِ دیگر اپنا مدعا بیان کرنے کے لیے چند کردار تخلیق کرتے ہیں اور ان کے ذریعے قاری تک اپنی بات پہنچاتے ہیں۔

اقبال نے اپنے فلسفۂ عشق اور فلسفۂ خودی کے ابلاغ کے لیے مردِ کامل کا کردار پیش کیا ہے جسے وہ کبھی ''بندۂ مومن'' کہتے ہیں اور کبھی ''مردِ مسلمان'' یہ کردار ان کی نظموں ''مسجدِ قرطبہ''، ''کافر و مومن''، ''مومن''، ''لاہور اور کراچی''، ''آزادی اور مردِ مسلمان'' میں ابھر کر سامنے آیا ہے۔ ان نظموں میں اقبال نے مردِ مومن کے کردار کی مختلف کرداری خصوصیات بالصراحت بیان کی ہیں۔ نظم ''مردِ مسلمان'' کی مثال دیکھیے:۔

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان، نئی آن
گفتار میں کردار میں اللہ کی برہان
قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت
یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان
ہمسایۂ جبریلِ امیں، بندۂ خاکی
ہے اس کا نشیمن نہ بخارا نہ بدخشاں ... (الخ)

اختر الایمان کی نظمیں خاک و خون اور ایک کہانی بھی ایسی نظموں کی مثال ہیں جن میں شاعر اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے کردار تخلیق کرتا ہے۔

جیلانی کامران کی نظم نقشِ کفِ پا بھی کرداری نظموں کے مؤخر الذکر زمرے میں شمار کی جانی چاہیے۔ نظم میں اندھے مردوں کا کورس، قیدی، ایک سایہ، لڑکا، بوڑھے درویش، عورت کا سایہ

اور مصنف کے کردار شامل ہیں۔ان کرداروں کے ذریعے جیلانی کامران نے فلسفۂ زندگی کی نہایت عمدہ عکاسی کی ہے۔ بالخصوص نظم کے مختلف کرداروں کے مکالمے دیکھیے:

کورس: ہم سب قیدی
خاک اور جسم کے قیدی ہیں، قیامت یہ ہے
قید کے نام سے ناواقف ہیں!

....

''لڑکا: میں ترے جسم کی تقدیر ہوں; لڑکا! یعنی
تیری امید ہوں''
''مصنف..... جاگنا خلا ہے اے نیک تری خوش بختی
چاندنی رات کا اقرار ہے جب صحرا کے
لوگ جاگ اٹھتے ہیں دل کی خوشیاں
وقت اور ریت سے کہتے ہیں کہ سارا چرچا
ذکر محبوب کی تمہید ہے باقی سب کچھ
وصل کے شوق کا افسانہ ہے

ثاقب رزمی کے ہاں ''آزادیِ نسواں کا نیا سویرا'' نامی تمثیلی نظم میں راحل، ظلمان، اور ثمالہ کے فرضی کردار پیش کئے گئے ہیں جن کے ذریعے شاعر نے آزادیِ نسواں کا نعرہ بلند کیا ہے۔اس نظم کا ایک کردار ''ثمالہ'' نئے زمانے کی عورت کے تصور کی وضاحت کرتے ہوئے دراصل شاعر کے تصورِ آزادیِ نسواں کو پیش کرتا ہے:

نئی عورت
اجالوں کے جہاں کی اک مسافر ہے
نئی عورت کی دنیا اک شعورِ نو سے تاباں ہے
وہ استحصال کی ہر شکل سے نافر ہے
اور اک انقلابی ہے
وہ حامی ہے مساواتِ شکم کی
عظمت محنت کی پالی ہے...

امجد اسلام امجد کا ''فشار'' میں شامل منظوم ڈراما ''روشن آنکھیں'' ایسی ہی تمثیلی کرداری

نظموں کی مثال ہے۔اس میں شاعر نے چودھری، بوڑھے، کسان اور نوجوان کسان کے کرداروں کے ذریعے کسانوں کے حقوق کی بحالی اور انھیں ان کی محنت کا پورا حق دیے جانے کی حمایت کی ہے۔

جدید اردو شاعری میں کرداری نظموں میں ایک اور نمایاں رجحان، مجرد اشیا اور جذبوں وغیرہ کو مجسم کرداروں کے روپ میں پیش کرنا ہے، اسے تجسیم (Personification) کہتے ہیں اس فنی حربے سے نظم کی تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔

اقبال کے ہاں ایسی بہت سی کرداری نظمیں ہیں۔ **بانگِ درا** میں اقبال نے بچوں کے لیے جو نظمیں لکھی ہیں، ان میں بالخصوص یہ رجحان ملتا ہے، ان میں ''مکڑا اور مکھی''، ''پہاڑ اور گلہری'' ''گائے اور بکری'' اور ''پرندے کی فریاد'' شامل ہیں۔ان نظموں میں کرداروں کی تجسیم کے ذریعے اقبال نے تمثیل ترتیب دی ہے اور کوئی نہ کوئی اخلاقی درس دیا ہے۔اس ذیل میں اقبال کی دیگر اہم نظموں میں ''عقل و دل'' (جس میں ''عقل'' اور ''دل'' کو مجسم روپ میں پیش کیا گیا ہے) ''انسان اور بزمِ قدرت'' (اس میں بزمِ قدرت کے مختلف عناصر مثلاً درخت، پھولوں، بادلوں اور سورج وغیرہ کی تجسیم کی گئی ہے)، ''پیامِ صبح'' (اس میں ''نسیمِ زندگی''، ''شمع شبستان'' اور ''غنچۂ گل'' کے کردار مجسم شکل میں ملتے ہیں)۔''حقیقتِ حسن'' (اس نظم میں ''حسن'' کی تجسیم پائی جاتی ہے)، ''چاند اور تارے'' (اس نظم میں دو ستارے، مجسم کرداروں کی طرح مکالمہ کرتے دکھائے گئے ہیں)، ''شمع اور شاعر'' (جس میں ''شمع'' کا کردار مجسم ہو کر سامنے آیا ہے)، شبنم اور ستارے (جس میں ''شبنم'' اور ''ستارے'' کا کردار مجسم شکل میں بولتا نظر آتا ہے) اور نسیم و شبنم (جس میں ''نسیم'' اور ''شبنم'' کے کردار تجسیم کی گئی ہے) شامل ہیں۔تقریباً مذکورہ بالا تمام نظموں میں، ان کرداروں کے مجسم روپ میں مکالمے ملتے ہیں۔ان مکالموں کے ذریعے اقبال نے کہیں کوئی اخلاقی درس دیا ہے تو کہیں اپنے فلسفۂ حیات کی وضاحت کی ہے۔نظم ''شمع اور شاعر'' اس کی عمدہ مثال ہیں۔ ''شمع'' کا کردار جا بجا اقبال کے نظریات کا مبلغ بن گیا ہے۔مثلاً ''شمع''، ''شاعر'' سے مخاطب ہو کر کہتی ہے:

فرد قائم ربطِ ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں
موج ہے دریا میں اور بیرونِ دریا کچھ نہیں

تصدق حسین خالد کی نظموں ''شبنم'' اور ''یونہی'' میں تجسیم کا رجحان ملتا ہے۔

ن۔م۔راشد کے ہاں بھی یہ رجحان پایا جاتا ہے۔''ماورا'' میں ''فطرت اور عہدِ نو کا انسان'' نامی نظم میں ''فطرت'' کے کردار کی تجسیم اور ''برزخ'' میں ''روح'' کے کردار کی تجسیم کی گئی ہے۔مگر

یہاں یہ مجرّد کردار تجسیم کے بعد اتنے ابھر کر سامنے نہیں آتے۔ راشد کی نظم ''اسرافیل کی موت'' بھی اس ضمن میں اہم ہے۔ اس میں انھوں نے اسرافیل کے مجرّد تصوّر کی تجسیم کی ہے جس میں وہ بزرگی کے لباس میں ملبوس ہے۔ اس تجسیم میں ''اسرافیل'' ایک مشرقی بزرگ کی صورت میں سامنے آتا ہے:

اس کی دستار، اس کے گیسو، اس کی ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں!

نظم ''زندگی اک پیرہ زن'' میں راشد نے زندگی کو ایک بوڑھی عورت کے روپ میں مجسم کر دیا ہے۔ اس کے کردار کی حلیہ نگاری بھی کی گئی ہے اور اس کی حرکات وسکنات کو بیان کیا گیا ہے مثلاً:

زندگی اک پیرہ زن!
جمع کرتی ہے گلی کوچوں میں روز وشب پرانی دھجیاں!
تیز، غم انگیز، دیوانہ ہنسی سے خندہ زن
بال بکھرے، دانت میلے، پیرہن
دھجیوں کا ایک سونا اور ناپیدا کراں، تاریک بن!

نظم ''آرزو راہبہ ہے'' میں راشد نے ''آرزو'' کو راہبہ کے مجسم کردار کی صورت میں پیش کیا ہے۔ نظم کے پہلے حصے میں آرزو کو راہبہ قرار دینے کی وجہ بیان کی گئی ہے۔ یہ آرزو بھی راہبہ کی طرح ''بے کس''، تنہا اور حزیں ہے جو ''سحرِ نو'' کی تمنا میں درِ معبد پر اپنی عمر بتا دیتی ہے لیکن معبد کے نگہبانوں یعنی راہبوں کو راہبہ کی تمناؤں کی خبر نہیں ہوتی۔

ضیا جالندھری کی نظموں ''سنبھالا'' اور ''صبح سے شام تک'' میں بھی تجسیم شدہ کردار ملتے ہیں۔ نظم ''سنبھالا'' میں ''تنہائی'' کو ایک پرندے کے کردار میں مجسم کیا گیا ہے اور نظم ''صبح سے شام تک'' میں سورج کو ایک ''دوشیزہ بلور جمال'' کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔

قیوم نظر نے نظم ''برسات کی رات'' میں برسات کی ایک حسینہ کے روپ میں تجسیم کی ہے اور نظم ''بہار'' میں بہار کو مجسم کرداروں کی طرح محوِ مکالمہ دکھایا ہے۔

مختار صدیقی کے ہاں بھی انگریزی شاعری کے زیرِ اثر نظموں میں تجسیم کا رجحان ملتا ہے۔ ان کی طویل نظم ''لہریں'' میں ''ماضی'' اور ''مستقبل'' کی تجسیم کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں نظم ایک ''دوپہر'' میں بھی دوپہر کو مجسم روپ میں پیش کیا گیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی نظموں ''اندھیرے نے کہا'' اور ''آدمی'' میں بھی تجسیم کا رجحان غالب

ہے۔

جدید اردو شعرا میں وزیر آغا کے ہاں نظموں میں تجسیم ایک غالب رجحان بن کر سامنے آئی ہے یوں لگتا ہے وہ اپنے فلسفیانہ خیالات کے اظہار کے لیے جن فنی حربوں سے کام لیتے ہیں ان میں ان کا مرغوب ترین حربہ تجسیم (Personification) ہے۔ نظم ''روایت'' میں روایت کی تجسیم، ''المیہ''، ''ہوا کہتی رہی آؤ'' اور ''ہوا اگر میرا روپ دھارے'' میں ہوا کی تجسیم کی گئی ہے۔ ان کی نظم ''روایت'' میں تجسیم نگاری کی خوبصورت مثال دیکھیے:

وہ اک ریشمیں کالے برقع میں لپٹی
دہکتے ہوئے اپنے گالوں کو باریک سی چلمنوں میں چھپائے
فقط دو بڑی موٹی موٹی سی آنکھوں سے
ہر آنے والے کو تکتی ہے
اور زخم کھا کر
لرزتی ہوئی لانبی پلکوں میں خود کو چھپا کر
عجب بے بسی سے
پرانے سے اس کبڑے آکاش کو گھورتی ہے۔

ان کے ہاں تجسیم کے رجحان کی عکاس دیگر نظموں میں ''گوری اور کالی''، ''پرانی بات''، ''رات''، ''جرم''، ''ژالہ باری''، ''بے خوابی''، ''شرارت'' اور ''۱۹۹۵ء'' وغیرہ شامل ہیں۔

امجد اسلام امجد کی نظموں ''گھروں سے نکلے ہو اب تو دیکھو''، ''دوسری جدائی'' اور ''چور دروازہ'' کو بھی اسی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔

جدید اردو شعرا کی نظموں میں سب سے نمایاں اور توانا رجحان روزمرہ زندگی کے عام کرداروں کی پیشکش کا ہے۔ اقبال کے ہاں روزمرہ کے کردار بہت ہی کم ملتے ہیں۔ بالعموم وہ تاریخی یا تلمیحی کرداروں کی پیشکش کی طرف راغب ہیں۔ جہاں کہیں عام زندگی کے کردار ان کی نظموں میں ملتے ہیں۔ وہ نظمیں زیادہ معنوی گہرائی کی حامل نہیں ہیں۔ اس ضمن میں نظم ''بچے کی دعا'' کی مثال دی جا سکتی ہے۔ جس میں ایک بچے کا کردار ملتا ہے۔ اسی طرح نظم ''ماں کا خواب'' میں ماں کا کردار اور ''شمع و شاعر'' اور ''شاعر'' میں شاعر کا کردار اس کی مثال ہیں۔

تصدیق حسین خالد کی نظموں ''ایک واقعہ''، ''یونہی''، ''کتبہ''، ''سپاہی کی دلہن'' اور ''بوڑھا'' میں روزمرہ زندگی کے کرداروں کی عکاسی کی گئی ہے۔

جوش ملیح آبادی کی نظم ''حسن اور مزدوری'' میں مزدوری کرتی عورت کا کردار، ''کسان'' میں کسان کا کردار'' پیا بن ناگن کالی رات'' میں ایک برہمن کا کردار، ''بارہ گاہِ قدرت میں'' اشترا کی رند کا کردار، ''مولوی'' میں مولوی صاحب کا کردار، ''مہاجن اور مفلس'' میں ایک مہاجن اور مفلس شخص کے کردار، ''سہاگن بیوہ'' میں ایک دکھی سہاگن کا کردار بھی روزمرہ زندگی سے مستعار لیے گئے ہیں۔

اختر شیرانی کی روزمرہ زندگی کے کرداروں پر مشتمل نظموں میں ''ایک دیہاتی لڑکی کا گیت''، ''آخری امید''، ''پردیسی پی کی یاد''، ''مدرسے کی لڑکیوں کی دعا''، ''ایک سہیلی کی یاد میں''، ''اندھی لڑکی''، ''جوگن''، ''رقاصہ''، ''برہمن کی جوانی''، ''کسان''، ''پردیسی کی پریت''، ''بہار خزاں'' اور ''شریر لڑکا'' شامل ہیں۔

م۔ حسن۔ لطیفی کی نظموں میں ''سرکس کی لڑکی''، ''بھکاری بچے'' اور ''ندی کے کنارے'' میں علی الترتیب سرکس میں کام کرنے والی لڑکی، بھیک مانگنے والے بچوں اور جوگن کے کردار نظر آتے ہیں۔

مجید امجد کے ہاں بھی روزمرہ زندگی کے کرداروں پر مبنی نظمیں ملتی ہیں۔ نظم ''خدا'' میں ایک اچھوت ماں کا کردار پیش کیا گیا ہے اور نظم ''ایکٹرس کا کانٹریکٹ'' میں واحد متکلم کے صیغے میں ایک فلمی ایکٹرس کا کردار ملتا ہے جو نئی فلم کا معاہدہ حاصل کرنے کے لیے اخلاقیات کی سطح سے نیچے آنے کو تیار ہے اس کے نزدیک دولت، عزت سے زیادہ اہمیت کی حامل ہے:

بس ایک شرط... یہ گوہر سطور دستاویز
ذرا کوئی یہ وثیقہ رقم کرے تو سہی
اکائیوں کے ادھر جتنے دائرے ہوں گے
ادھر بھی اتنے ہی عکس ان برہنہ شعلوں کے

مجید امجد کی نظم ''پنواڑی'' اس ضمن میں بہت اہم ہے۔ ایسی نظموں میں ''بیاہی ہوئی سہیلی کا خط''، ''چچی''، ''طلوعِ فرض''، ''بھکارن''، ''آٹوگراف''، ''بس اسٹینڈ پر''، ''کہانی ایک ملک کی''، ''ماڈرن لڑکیاں''، ''سپاہی''، ''پھولوں کی پلٹن''، ''موٹر ڈیلرز'' اور ''گداگر'' وغیرہ شامل ہیں۔

احسان دانش کا نام اردو نظم میں مزدور کے کردار کی عکاسی کے حوالے سے شہرت کا حامل ہے۔ اسی لیے انھیں شاعرِ مزدور بھی کہا جاتا ہے۔ ان کی بیشتر نظمیں ایک مزدور اور مفلس انسان کے تلخ لمحاتِ زندگی کی منظرکشی کرتی ہیں۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، احسان دانش کے اسی رجحان کے

متعلق رقمطراز ہیں:

''احسان دانش پہلے شاعر ہیں جنھوں نے باضابطہ طور پر مزدور کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے...اس طرح احسان دانش کی شاعری صرف ان کی آواز نہیں رہ جاتی بلکہ ان کروڑوں محنت کشوں کی آواز بن جاتی جن کی رگوں کا خون مشینیں چوس رہی ہیں''۔(۴)

احسان دانش کی اس قسم کی نظموں میں ''خسیس سرمایہ دار''، ''ایک امیر دوست کی گرم مزاجی سے متاثر ہو کر''، ''دیہاتی سے''، ''آغوش''، ''مفلسوں کی دولت''، ''فقیر اور بادشاہ''، ''مزدور کا مقام''، ''نااہل حکام''، ''اک تاجر دوست سے''، ''سرِ راہ اک موت''، ''مزدور کی دیوالی''، اور ''تیلن اور لیڈی'' وغیرہ شامل ہیں۔

احسان دانش کی روز مرہ زندگی کے چند دیگر کرداروں پر مشتمل نظموں کے نام یہ ہیں۔ ''دیہاتی دوشیزہ''، ''نکاحِ ثانی''، ''نوعروس بیوہ''، ''ناخواندہ خاتون''، ''خانہ بدوش''، ''کمسن لڑکی''، ''بچہ''، ''راستے کا پھول'' اور ''بانجھ'' وغیرہ۔

ترقی پسند شعرا نے چونکہ ''ادب برائے زندگی'' کے نعرے کے تحت ادب تخلیق کیا اس لیے ان کی شاعری میں عام زندگی کے کرداروں کا در آنا لازمی امر تھا۔ تقریباً تمام ترقی پسند شعرا کے ہاں یہ رجحان نمایاں ہے۔

کیفی اعظمی کی نظموں ''جیل کے در پر'' میں ایک حریت پسند شخص، اس کی ماں اور بیوی کا کردار ''آواز کی شکست'' میں سپاہی کا کردار، ''بیوہ کی خودکشی'' میں ایک بیوہ کا کردار، ''بے کار مزدور (سرمایہ داروں کی نظر میں)'' میں سرمایہ دار کا کردار، ''نرسوں کی محافظ'' میں شکی ہیڈ نرس کا کردار ملتا ہے۔

ساحر لدھیانوی کی نظموں، ''صبح نوروز'' میں ایک گداگر لڑکی اور مفلس گداگر بچوں کے کردار، ''چکلے'' میں طوائفوں اور تماشبینوں کے کردار، ''طلوعِ اشتراکیت'' میں مزدوروں اور سرمایہ داروں کے کردار، ''فنکار'' میں مفلسی کے ہاتھوں مجبور فنکار کا کردار پیش کیا گیا ہے۔

مجاز کے ہاں نظم، ''نورا'' میں ایک نرس کا کردار، ''مزدوروں کا گیت'' میں مزدوروں کے کردار نظم ''مسافر'' میں ایک مسافر کا کردار دکھایا گیا ہے۔

شاد عارفی کے ہاں یہ رجحان بہت قوی ہے۔ ان کا مجموعۂ کلام ''اندھیر نگری'' عام زندگی کے کرداروں کی مختلف کہانیوں کا عکاس ہے۔ نظم ''فلمی محبت'' میں فلمی ہیرو اور ہیروئین کے کردار دکھائے گئے ہیں جو ایک دوسرے کو جھوٹی محبت کا یقین دلاتے ہیں، ''شوفر'' میں جنسیت زدہ مالکن

صبیحہ کا کردار ملتا ہے جو اپنے جسم کی آگ بجھانے شوفر کے پاس آتی ہے، ''نمائش ا'' میں ایسی عورتوں کے کردار ملتے ہیں جو برقع اس طرح اوڑھتی ہیں کہ ان کے حسن کی برق اور نمایاں ہو، ''نمائش ۲'' میں ریاکاری سے شرافت کا لبادہ اوڑھنے والی بدکردار عورتوں کی کردار نگاری کی گئی ہے۔شاد عارفی کی زبانی ان کرداروں کا تعارف دیکھیے:

ہمارے محلے کی یہ اپسرائیں
نہ کمروں میں بیٹھیں نہ ناچیں نہ گائیں
مگر شوہروں سے یہ زیادہ کمائیں
نمائش میں مانگے کی موٹر پہ آئیں
پڑا علم و حکمت کا بازار مندا
طبابت سے بہتر ہے عورت کا دھندا

شاد عارفی کی نظم ''نمائش ۴'' میں ''برطانیہ مارکہ خانوادے کی پتلون میں ملبوس بھدی لڑکی'' کا کردار، ''من کے قبضے سے نکلتی عورت'' میں چالاک عورت کا کردار، ''اندھیر نگری'' میں شاعر، شاد عارفی کی اماں بی کا کردار، ''بیٹی کی شادی'' میں جھوٹی شان وشوکت کے لیے ایڑی چوٹی کا زور لگانے والے ماں باپ کے کردار ''مہترانی'' میں ایک جھاڑو لگانے والی کا کردار، ''کشمیری بھکارن'' میں خوبصورت کشمیری بھکارن کا کردار اور ''ساس'' میں ساس کا کردار نہایت عمدگی سے پیش کیا گیا ہے دیگر نظموں میں ''سالی''، ''ملازمہ''، ''مرید کی بیوی'' اور ''نصف بہتر'' شامل ہیں۔

سلام مچھلی شہری کی نظموں ''آرائش''، ''آپ ____؟''، ''قلی'' اور ''بنگال کی رقاصہ'' میں بھی مذکورہ رجحان کے تحت روزمرہ زندگی کے کرداروں کی مختلف فنی حربوں سے کردار نگاری کی گئی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی روزمرہ زندگی کے کرداروں پر مبنی نظموں کے نام یہ ہیں۔ ''بھکارن''، ''ایک تالاب کی کہانی''، ''مہذب''، ''ریستوران''، ''محنت کش لڑکیاں''، ''طوائف''، ''فن''، ''چرواہے''، ''سہاگن بیوہ''، ''پنگھٹ کی رانی'' اور ''رقص کی رات''۔

قتیل شفائی کے ہاں عام زندگی کے حوالے سے جو کردار سب سے زیادہ موضوعِ سخن بنا وہ ایکٹرس، طوائف یا داشتہ کا ہے۔قتیل شفائی نے اس کردار کو کبھی براہ راست پیش کیا ہے اور کبھی بالواسطہ کردار نگاری کا طریق کار اپنایا ہے۔انھوں نے اس کردار کے جذبات واحساسات کو ہمدردانہ نگاہ سے دیکھا ہے۔ان کی نظم ''راستے کا پھول'' میں ایک طوائف کے مکالمے میں مضمر دکھ

ملاحظہ کریں:

فریب کھا رہی تھی میں، فریب کھا رہی ہوں میں
ابھی تک اپنی حسرتوں کو آزما رہی ہوں میں
مذاق سا بنی ہوئی ہوں کائنات کے لیے
پکارتا ہے ہر کوئی بس ایک رات کے لیے
میں سوچتی ہوں بے بسی کا کچھ تو حق ادا کروں
یہ رات بھر کی بھیک آؤ تم کو بھی عطا کروں

قتیل شفائی کی اس نوع کی دیگر نظموں میں ''ہرجائی''، ''شمعِ انجمن''، ''ایکٹرس''، ''داشتہ''، ''ایکسٹرا''، ''ایک عورت۔ایک ایکٹرس''، ''مغویہ''، ''عمر پوشی''، ''سترھواں سنگار''، ''نائیکہ''، ''تماشبین''، ''شعرا اور موسیقی'' اور ''فرماں بردار'' وغیرہ شامل ہیں۔

قتیل کی چند نظموں میں عام زندگی کے دیگر کرداروں کی عکاسی بھی کی گئی ہے مثلاً نظم ''میاں جی'' میں ایک بے ایمان دکاندار کا کردار، ''بانجھ'' میں بانجھ عورت کا کردار، ''پیش گوئی'' میں اوہام کی شکار محبوبہ کا کردار اور ''کھنڈر'' میں ایک بیوہ عورت کا کردار پیش کیا گیا ہے۔

حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ شاعر اگرچہ ''ادب برائے ادب'' کے قائل تھے تاہم زندگی کا عکس، عام زندگی کے کرداروں کی پیشکش کی صورت میں ان کی نظموں میں بھی در آیا ہے۔مثلاً ن۔م۔راشد کی نظم ''ہمہ اوست'' میں اشتراکی نظریات سے لگاؤ کا اظہار کرنے والا ''خالد''، مارِ سیاہ''، میں ایک معصوم لڑکی ''یاسمن'' جو ایک اجنبی کے ہاتھوں لٹ جاتی ہے، ''مسز سالا مانکا'' میں مسز سالا مانکا کردار اور ''خلوت میں جلوت'' کے کردار ہمارے بیان کا ثبوت ہیں۔اسی طرح میراجی کی نظموں ''دیواسی اور پجاری'' میں ایک دیوداسی اور پجاری کا کردار، ''کلرک کا نغمۂ محبت'' میں کلرک کا کردار اور ''شرابی'' میں شراب کے عادی شخص کا کردار عام زندگی سے ہی مستعار کا لیے گئے ہیں۔مختار صدیقی کے ہاں نظم ''نزعِ مسلسل'' میں بیوہ عورت کا کردار، قیوم نظر کے ہاں ''کلرک کا نغمہ'' میں کلرک کا کردار، ''ناچ'' میں رقاصہ کا کردار، ''جوانی'' میں سپاہی کی بیوی کا کردار، ''۷۸۶ (ایک کتبہ)'' میں مزدور کا کردار اسی رجحان کے آئینہ دار ہیں۔

ضیا جالندھری کی نظم ''ٹائپسٹ'' ساقی فاروقی کی نظمیں ''باکرہ'' اور ''بانجھ'' جان ایلیا کی نظم ''دو آوازیں'' بھی اسی ذیل میں آتی ہیں۔

روزمرہ کرداروں پر مشتمل کرداری نظموں کے حوالے سے نمایاں جدید شعرا میں

مخمور جالندھری کا نام سب سے اہم ہے۔ ان کی شاعری کا غالب حصہ ایسی کرداری نظموں پر مشتمل ہے جن میں عام زندگی کے کردار ملتے ہیں۔ مخمور جالندھری نے ان کرداروں کو بالعموم کردار نگاری کے بلاواسطہ طریقے کے ذریعے قاری سے متعارف کروایا ہے۔ ایسے کرداروں کی پیشکش میں ان کا انداز بالعموم ایک تماشائی کا سا ہے جو معاشرے کا ''تماشہ'' کھلی آنکھوں سے دیکھتا ہے۔ وہ ایک حقیقت نگار کی طرح اسے من وعن قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں مگر اپنی تبصرہ نگارانہ جبلت کو بھی فراموش نہیں کر پاتے اور جابجا اپنا تاثر بھی نظم میں پیش کرتے ہیں۔ تبصرہ کرتے ہوئے ان کا لہجہ بالعموم تلخ ہو جاتا ہے۔ ذیل میں مخمور جالندھری کی چند ایسی نظموں کی مثالیں اور ان میں پیش کیے جانے والے کرداروں کا مختصر جائزہ دیا جا رہا ہے۔

نظم ''پاگل'' میں ایک مخبوط الحواس شخص کے کردار کو پیش کرتے ہوئے اس کی حرکات و سکنات اور حلیے کو مشاقی سے بیان کیا گیا ہے۔ ''اس کا عشق'' میں ایک بھنورا صفت شخص کا کردار سامنے آتا ہے جو شاعر کو اپنی جوانی کی رنگیں داستانیں سنا رہا ہے:

کیا ہے جواں تتلیوں کا شکار
ہیں اس راستے میں فراز و نشیب
ہے ہرگام پر ایک دامِ فریب

نظم ''کندن'' کا مرکزی کردار کندن نامی ایک بوڑھا ہے جو نئے زمانے کی تبدیلیوں سے شاکی ہے۔ نظم ''سانول'' میں ایک کم تولنے والے بے ایمان دکاندار کا کردار دکھایا گیا ہے۔ ''وردان'' کا مرکزی کردار ''سادھو پڑاؤ والا'' ہے جو بے اولاد عورتوں کو اپنی ''جھاڑ پھونک'' اور ''کامل علوم'' کے ذریعے بااولاد کرنے کا جھانسا دے کر در پردہ ان کی عزت سے کھیلتا ہے۔ اس نظم میں ''منورما''، ''لاج'' اور ''شکنتلا'' جیسی معصوم عورتوں کے کردار بھی دکھائے گئے ہیں جو اس سادھو کے ہاتھوں لٹ جاتی ہیں مگر بدنامی کے ڈر سے خاموش رہتی ہیں۔

مخمور جالندھری کی دیگر اہم نظموں میں ''خانہ بدوش''، ''بیسوا''، ''ایک بوڑھا''، ''گھر''، ''بوڑھا''، ''سرمایہ دار'' اور ''بیس چہرے'' شامل ہیں۔ مذکورہ بالا تمام نظموں میں مخمور جالندھری نے معاشرے کے کرداروں کو پیش کیا ہے اور ان کے ذریعے تلخ حقائق کی نقاب کشائی کی ہے۔

جیلانی کامران کی نظمیں ''بوڑھا استاد''، ''تماشے والا'' اور ''پنجسورے والا'' بھی اس ضمن میں اہم ہیں۔ بالخصوص نظم ''تماشے والا'' میں معاشرے کے اس کردار کی عکاسی نہایت عمدگی سے کی گئی ہے۔ یوں لگتا ہے یہ کردار ہماری آنکھوں کے سامنے گلیوں میں آوازیں لگاتا پھر رہا ہو اور ہم

خود اس کے تماشبین بن گئے ہوں خاص کر جب تماشے والا یہ کہتا ہے:

دیکھو ! مشہد کا دروازہ
چار منارے، پانچ دریچے
نہر کے دونوں جانب پریاں
دیکھو فارس کے باغیچے

تو یہ سب مناظر قاری کی نگاہوں کے سامنے آنے لگتے ہیں۔ یہ جیلانی کامران کی عمدہ کردار نگاری کا ثبوت ہے۔

انیس ناگی کی نظمیں ''بیمار لڑکے کا باپو''، ''اندھا لڑکا''، ''بیمار لڑکا اور دن'' اور ''ایک نئی وبا'' بھی روزمرہ زندگی کے کرداروں کی ترجمانی کرتی ہیں۔

بلراج کومل کی نظمیں ''اکیلی''، ''قنوطی شاعر''، ''یہ زرد بچے''، ''سرکس کا گھوڑا''، ''فریب لطف''، ''ریڈیو''، ''بچوں کا جلوس'' اور ''میرا پوتا'' اس حوالے سے اہمیت رکھتی ہیں۔ بالخصوص ''میرا پوتا'' میں شاعر نے نئی نسل کی بغاوت کو بڑی خوبصورتی سے اجاگر کیا ہے۔

اس حوالے سے کشور ناہید کی نظموں کا ذکر بھی بے جا نہ ہوگا۔ کشور ناہید کے ہاں عورت کا کردار معاشرتی روایات سے باغی ہے۔ یہ باغی عورت نظم ''جاروب کش'' میں برملا کہتی ہے:

دوسروں کی سیوا
پتھروں کی سیوا کے برابر ہے
بہن، بیوی اور ماں کے رشتوں
کی خاطر جینے والی
تم اپنے لیے بھی جیو!

نظم ''اینٹی کلاک وائز'' سے بھی ایک روایات سے باغی اور خود آشنا عورت کا کردار ابھر کر سامنے آتا ہے:

مرے پیروں میں زوجیت
اور شرم و حیا کی بیڑیاں ڈال کر
مجھے مفلوج کر کے بھی
تمھیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا
کہ میں چل تو نہیں سکتی!

کشور ناہید کی دیگر ایسی نظموں میں ''نیلام گھر''، ''مکافات''، ''میری مانو''، ''نظم''، ''اعتراف''، ''دوسری موت''، ''کلیرنس سیل''، ''میں کون ہوں''، ''اے کاتبِ تقدیر''، ''پیدائش''، اور ''نائٹ میئر'' وغیرہ بھی اہمیت رکھتی ہیں۔ ان نظموں سے عورت کا ایک ایسا ہی کردار ابھرتا ہے جو معاشرتی بندشوں سے منحرف ہے اور آزاد فضاؤں میں سانسیں لینا چاہتی ہے۔

پروین شاکر کی نظم ''نن (Nun)'' میں ایک نن کا کردار، ''خواب'' میں لڑکی کا کردار، ''شہرِ چارہ گراں'' میں بے حس مسیحا کا کردار، ''تنقید اور تخلیق'' میں ایک نقاد کا کردار، ''ایک بری عورت'' میں مطربہ کا کردار، ''اسٹینوگرافر'' میں اسٹینوگرافر کا کردار، ''ورکنگ وومن'' میں ملازمت کرنے والی عورت کا کردار ''ایک مشکل سوال'' میں نوعمر گھریلو ملازمہ کا کردار ''ایک سوشل ورکر خاتون کا مسئلہ'' میں سوشل ورکر خاتون کا کردار، اس امر کا ثبوت ہیں کہ شاعرات کے ہاں بھی جدید اردو شاعری کا یہ رجحان موجود ہے۔

ابھی تک ہم نے جدید اردو شاعروں کی کرداری نظموں کے مختلف رجحانات کا فکری و موضوعاتی حوالے سے جائزہ لیا ہے۔ ان نظموں میں مختلف کرداروں کی پیشکش میں شعرا بہت سے فنی حربے بروئے کار لائے ہیں مثلاً خود کلامی، کرداروں کے آپس میں مکالمے اور کرداروں کی حلیہ نگاری سے ان کا تعارف وغیرہ۔

کردار نگاری کے بالواسطہ طریقِ کار کے استعمال میں مکالمہ نگاری اور خود کلامی کے حربوں کے علاوہ دیگر فنی ابعاد بھی ابھری ہیں مثلاً بعض نظموں میں کرداروں کے مکالموں اور تعارف کے ساتھ ساتھ شاعر اپنا تاثر بھی پیش کرتا ہے۔ بہت سی کرداری نظمیں ایسی ہیں جنھیں منظوم ڈراما کہنا زیادہ صحیح ہوگا۔ ان میں شعرا نے جا بجا کرداروں کی حرکات و سکنات کو ڈراما نگاروں کی طرح خطوطِ واحدنی میں بیان کیا ہے۔

اس ضمن میں جعفر طاہر کے کینٹو ''عراق'' کے کچھ حصے کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں نہ صرف جگہوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ جہاں افرادِ قصہ محوِ کلام ہیں مثلاً ''بازارِ کوفہ''، ''مسجد کوفہ'' وغیرہ بلکہ ڈراموں کی طرح اسے مناظر اور ایکٹ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جا بجا خطوطِ وحدانی میں کرداروں کی حرکات و سکنات کا بیان بھی ملتا ہے۔ حضرت مسلمؓ کا ایک مکالمہ بطور مثال دیکھیے:

حضرت مسلمؓ: ہمیں بھی تلوار ڈھال دیجو (بچوں سے مخاطب ہوتے ہیں)
عزیز بیٹو
خدا گواہ ہے

تمھارے مظلوم باپ کی اس میں کوئی بھی تو خطا نہیں ہے
عزیز بیٹو راضی برضا۔ گلے ملو
(دونوں فرزند بڑھ کر گلے سے لپٹ جاتے ہیں)
تم بھی مل کے رہنا اسی طرح (گلے سے بچے لپٹے ہوئے ہیں)
کاش ہم تمھیں اپنے ساتھ لائے نہ ہوتے
کیا علم تھا کہ بیعت ہمیں مٹانے کا اک بہانہ ہے
میرے بچو۔ خدا محافظ ہے دشتِ غربت کے بیکسوں کا
(آواز بھرا جاتی ہے)

عبدالعزیز خالد کی تمثیلی نظموں میں بھی یہی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں صفدر میر کی تمثیلی ''جنگل'' اور ''ماضی سے آگے میں'' بالخصوص ''جنگل'' میں اس تکنیک کا خوبصورت استعمال ہے۔ اس تمثیلی نظم کا ایک حصہ بطور مثال یہاں درج کیا جاتا ہے:

خادم: (دور سے چلا کر) اب نیچے آ جاؤ (وقفہ)
(گنگنانے کی آواز جاری رہتی ہے)
سنتی ہو؟ اب نیچے آ جاؤ
(وقفہ، گنگنانے کی آواز) ثریا!
ثریا: (قریب سے) اونہوں (ہنستی ہے۔ گنگنانا پھر جاری)

مذکورہ بالا تمام کرداری نظموں کے مطالعے سے ایک اور فنی جہت بھی عیاں ہوئی ہے کہ کہیں تو شاعر نے کردار واضح طور پر ناموں کے ساتھ پیش کیے ہیں اور کہیں محض ان کے مکالمے دیے ہیں۔ گویا ان کرداروں کا تشخص واضح نہیں ہے تاہم بالعموم مکالمے اس طرح کے ہیں کہ قاری ان کی مدد سے کرداروں کے تشخص کا سراغ لگا سکتا ہے۔ بالعموم جدید شعرا کے ہاں ایسی کرداری نظموں کی تعداد زیادہ ہے جن میں کرداروں کے مکالموں کے ساتھ ان کے نام بھی دیے گئے ہیں تاہم کہیں کہیں محولہ بالا مکالماتی تکنیک بھی ملتی ہے۔ اس ضمن ن۔ م راشد کی نظم ''سرگوشیاں'' میرا جی کی نظم ''چھیڑ''۔ ''مسافروں کی تلاش''، ''ایک مکالمہ''، اور ''پریت کی ریت'' ضیا جالندھری کی نظم ''ہرجائی'' انیس ناگی کی نظم ''میری دوست کا صندوق''، سلام مچھلی شہری کی نظم ''خاموش رہو'' اور امجد اسلام امجد کی نظمیں ''تمھیں مجھ سے محبت ہے''، ''فرق''، ''تجدید'' اور مکالمہ بطور مثال پیش کی جا سکتی ہیں۔

جہاں تک کردار نگاری کے طریقوں کا تعلق ہے بعض شعرا نے نظموں میں کردار نگاری کا بلاواسطہ طریق کار اپنایا ہے یعنی کردار کا تعارف شاعر نے اپنے بیان کے ذریعے کروایا ہے اس میں نہ صرف کردار کا ظاہری حلیہ بیان کیا ہے بلکہ اس کی کرداری خصوصیات بھی بتائی ہیں۔

مجید امجد کی کرداری نظموں میں بھی بالعموم کردار نگاری کا براہِ راست طریق کار اپنایا گیا ہے مثلاً نظم ''چچی''، ''طلوعِ فرض''، ''پنواڑی''، ''منٹو''، ''ماڈرن لڑکیاں''، ''سپاہی''، ''ننھی بھولی.....''، ''موٹر ڈیلرز''، ''بھکارن'' اور ''گداگر'' وغیرہ۔ نظم ''پنواڑی'' میں پنواڑی کے کردار کا براہِ راست تعارف دیکھیے:

بوڑھا پنواڑی! اس کے بالوں میں ہے مانگ نیاری
آنکھوں میں جیون کی بجھتی اگنی کی چنگاری
نام کی اک ہٹی کے اندر بوسیدہ الماری
آگے پیتل کے تختے پر اس کی دنیا ساری
پان، کتھا، سگرٹ، تمباکو، چونا، لونگ، سپاری

کردار نگاری کے بلاواسطہ طریقِ کار مخمور جالندھری کا مرغوب طریقِ کار ہے۔ ان کی روز مرہ کرداروں پر مبنی تقریباً تمام نظمیں اسی طریقِ کار کے تحت لکھی گئی ہیں۔ نظم ''پاگل'' میں انھوں نے ایک پاگل کے کردار کی حلیہ نگاری اور اس کی حرکات وسکنات کا بیان نہایت عمدگی سے کیا ہے:

جا رہا ہے بڑبڑاتا رقص کرتا بے ہراس
اک جنونی بے شعور آوارہ سر خبط الحواس
کر رہی ہیں دیر سے مبہم اشارے انگلیاں
باندھ رکھی ہے کمر سے کس کے سن کی رسیاں
جا رہا ہے یوں فتورِ عقل و دانش کا شکار
جس طرح وحشی بگولا تند جھونکوں پر سوار
گریہ اس کا جیسے لیڈر نصف شب کو چیخ اٹھیں
قہقہہ جس طرح اولے ٹین کی چھت پر بجیں
یہ پروں کی سر پہ ٹوپی ہے کہ تاجِ زر نگار
رعب اتنا جیسے اک معزولِ شوکت شہر یار

ضیا جالندھری کے ہاں نظم ''ہم'' میں دلالہ کے کردار کا تعارف ملاحظہ کریں

وہ دیر سے انتظار گہ میں
ہر آنے والے کو نظروں نظروں میں ناپتی تھی
لباس کی شوخی و جسارت
سنگھار کی جدت و مہارت کے باوجود
اس کا گوشۂ چشم عمر کی چغلی کھا رہا تھا
نگاہ نو وارد اجنبی پر پڑی تو اس طرح مسکرا دی
کہ جیسے اس کی ہی منتظر تھی......

احسان دانش نے بھی نظموں میں براہِ راست نگاری کا طریقہ اپنایا ہے۔
بلراج کومل کی نظموں ''ریڈیو'' اور ''ملاقات'' میں بھی بلاواسطہ طریقِ کار سے کردار نگاری کی گئی ہے۔

پروین شاکر کی نظم ''اسٹینوگرفر'' میں بھی یہی رجحان ملتا ہے۔ مثال ملاحظہ کیجیے:

دن بھر بے معنی ہندسوں
اور بے مقصد ناموں کو
بس خالی ذہن اور بے حس ہاتھ سے ٹائپ کرتے جانا
گاہے گاہے حسبِ موقع
گنجے سر والے باس کی میٹھی اور کڑوی باتیں سہنا
اور پتھر کی مورت کی طرح ہر لہجے پر چپ رہنا......

عبدالعزیز خالد کے ہاں ورق ناخوانده نامی مجموعے میں اس تکنیک کی مثال مل جاتی ہے۔
ایک کردار ''دلیلہ'' کی حلیہ نگاری کرتے اور تعارف کرواتے ہوئے عبدالعزیز خالد لکھتے ہیں:

اب دلیلہ بصد انداز و ادا آتی ہے
جوشِ مستی سے لچکتی ہوئی اٹھلاتی ہوئی
تازہ پھولوں کے مہکتے ہوئے گجرے کی طرح
سرخ دیبا ہے گلے، سر پہ خمارِ اطلس

جعفر طاہر نے بھی ہفت کشور کے کینٹوز میں کردار نگاری کا یہی طریقہ اپنایا ہے۔ ''ترکی'' میں ''عثمان خان کے بیٹے'' اور خان کے کردار کا براہ راست تعارف کرواتے ہوئے کہتے ہیں:

یہ عثمان خاں کا پسر اورخاں ہے عجب حکمراں ہے بڑا مہرباں ہے
یہ وہ جس کی فطرت میں ہے ملک داری، بہادر جیالا نڈر نو جواں ہے

اسی طرح کینٹو ''مصر'' میں ''فرعونِ مصر'' کا تعارف دیکھیے:

ٹیک لگائے، داورِ دوراں
نیک تپاہ، مصرِ معلیٰ
سندر مکھڑا، نین منوہر
تیکھے ابرو، میٹھے تیور

. . . .

دیکھنے والے دیکھ رہے ہیں
روئے گرامی اترا اترا

اس کے علاوہ بھی **هفت کشور** کے دیگر کینٹوز میں جعفر طاہر نے کردار نگاری کا براہ راست طریقہ اپنایا ہے۔

کردار نگاری کا بالواسطہ طریق کار جدید اردو شعرا کا مرغوب طریقِ کار ہے اسی لیے جدید شاعری اصلاً بالواسطہ طرزِ اظہار کی شاعری کہلاتی ہے۔ اس طریقِ کار میں کرداروں کی خود کلامی یا آپس کے مکالمے ان کی کرداری خصوصیات کا پتا دیتے ہیں۔ اس طریق کار کی وضاحت کے لیے جعفر طاہر کے کینٹو ''عراق'' میں حضرت زینبؓ کے کردار کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ حضرت زینبؓ کی کرداری خصوصیات، دوسرے کرداروں کے آپس کے مکالموں سے سامنے آتی ہیں۔ شمر اور اس کے ساتھیوں کے درج ذیل مکالموں سے حضرت زینبؓ کی اولوالعزمی، حسن کلام، غمگساری اور بلند ہمتی کا پتا چلتا ہے۔ مثال دیکھیے:

شمر: اس مصیبت میں بھی یہ عزم بلند
ایسے عالم میں بھی یہ حسنِ کلام

. . . .

شمر: غمزدہ بیبیوں سے کرتی ہیں باتیں رک رک کر
پیار کرتی ہیں یتیموں کو کبھی جھک جھک کر

. . . .

سب: کس قدر صاحبِ ہمت ہے علی کی بیٹی

خود کلامی کی تکنیک بھی کرداری نظموں میں نہایت عمدگی سے استعمال کی گئی ہے۔اس تکنیک میں نظم کا کردار صیغۂ واحد متکلم میں خود سے مخاطب دکھائی دیتا ہے۔فلپ ڈریو نے براؤننگ کی خود کلامی پر مبنی نظموں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

... Although in dramatic poem physical action is normally implied rather than described.(5)

جدید اردو شعرا کی کرداری نظموں میں مستعمل خود کلامی کی تکنیک پر بھی یہ بات منطبق کی جا سکتی ہے کیونکہ اکثر کرداری نظمیں جن میں خود کلامی کی تکنیک اپنائی گئی ہے،ان میں مرکزی کردار، خود کلامی کے ذریعے جو کہانی پیش کرتے ہیں اس میں جسمانی افعال کی تفصیل نظر نہیں آتی۔

فلپ ڈریو نے براؤننگ کے ڈرامائی خود کلامیوں پر بحث کرتے ہوئے خود کلامی کی تکنیک سے جنم لینے والے مختلف پہلوؤں کے متعلق لکھا ہے:

".... The typical form of one of Browning's Dramatic Monologues is a narrative spoken by one person. From narrative we can infer one or more of the following:

(i) The circumstances in which narrative is spoken.

(ii) The proceeding history of the speaker, especially the part that explain the occasion of narrative and

(iii) The character and motives of speaker. But these inferences are of two kinds:

A. Those which the speaker realizes are apparent and which he has persumably designed, and

B. Those which the speaker has not designed and which he persumably does not realise are apparent."(6)

جدید اردو شاعری کی کرداری نظموں پر بھی محولہ بالا رائے کا انطباق کیا جا سکتا ہے۔ایسی نظمیں جن میں خود کلامی کی تکنیک کے ذریعے کردار نگاری کی گئی ہے ان میں،واحد متکلم،جو مرکزی کردار ہوتا ہے جو کہانی سناتا ہے اس سے بالعموم مذکورہ بالا پہلو سامنے آتے ہیں یعنی مرکزی کردار کے گرد و پیش کے حالات اور ماضی سامنے آتا ہے۔اس کا کردار اور کردار کے محرکات کے متعلق

معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ اس ضمن میں راشد کی نظموں کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ ''حسن کوزہ گر'' کی پہلی نظم میں ''حسن'' کی باتوں سے اس کے ماضی، گردوپیش کے حالات، اس کے کردار اور کردار کے محرکات کے متعلق معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ جب وہ کہتا ہے:

جہاں زاد! نیچے گلی میں ترے در کے آگے
یہ میں سوختہ سر حسن کوزہ گر ہوں
تجھے صبح بازار میں بوڑھے عطار یوسف
کی دکان پر میں نے دیکھا
تو تیری نگاہوں میں وہ تابناکی
تھی میں جس کی حسرت میں نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں

خود کلامی کی تکنیک کے علاوہ، جدید شعرا نے کرداروں کو خود مشخص کرنے کی تکنیک بھی استعمال کی ہے یعنی کردار صیغۂ واحد متکلم میں بولتا دکھایا جاتا ہے۔

اقبال کے ہاں نظم ''ابرِ کوہسار''، ''موجِ دریا''، ''صبح کا ستارہ'' اور ''عالمِ برزخ'' میں کرداروں کا مکالمہ صیغۂ واحد متکلم میں ہے۔ تاہم قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہ واحد متکلم میں بولتے کردار تجسیم شدہ ہیں یعنی اقبال نے مجرد اشیا کو مجسم روپ دے کر کبھی تو صیغۂ واحد متکلم میں محوِ خود کلامی دکھایا ہے اور کبھی دوسرے کردار یا قاری سے مخاطب دکھایا ہے۔

راشد کے ہاں ''ماورا'' میں کچھ نظموں مثلاً ''شرابی''، ''رقص''، ''انتقام''، ''خودکشی'' اور ''سپاہی'' میں کردار صیغۂ واحد متکلم میں کبھی تو قاری اور کبھی دیگر کرداروں سے محو مکالمہ ملتے ہیں۔

میراجی کے ہاں بھی صیغۂ واحد متکلم میں لکھی گئی، کرداری نظمیں ملتی ہیں مثلاً ''خودکشی'' اور ''رس کی انوکھی لہریں''۔

مجید امجد کی نظموں ''خدا''، ''بیاہی سہیلی کا خط'' اور ''ایکٹرس کا کانٹریکٹ'' میں بھی کردار صیغۂ واحد متکلم میں پیش کیے گئے ہیں۔

تصدق حسین خالد کی نظم ''بوڑھا''، مختار صدیقی کی نظم ''نزعِ مسلسل''، قیوم نظر کی نظم ''کلرک کا نغمہ''، صفدر میر کی نظم ''تم اور میں''، اختر شیرانی کی نظمیں ''امید''، ''برہمن کی جوانی'' اور ''پردیسی پی کی یاد''، بلراج کومل کی نظم ''اکیلی''، قتیل شفائی کی نظمیں ''راستے کا پھول''، ''بانجھ''، ''نائیکہ'' وغیرہ اس رجحان کے حوالے سے اہم ہیں۔

ضیا جالندھری کی نظم ''ٹائپسٹ'' اور ''ہابیل'' اور مخمور جالندھری کی نظمیں ''سرمایہ دار''،

''شرابی''، ''شیطان''، ''خانہ بدوش'' اور ''ٹھیکے دار'' بھی اسی زمرے میں رکھی جاسکتی ہیں۔

جدید اردو شاعری میں کرداری نظموں کے حوالے سے نمایاں شعرا نے مکالمہ نگاری میں بالعموم موزونیت کوملحوظ رکھا ہے۔تقریباً تمام نمایاں جدید شعرا کے ہاں مکالمے روزمرہ بول چال کے قریب اور کرداروں کی عمر، جنس، پیشے اور ماحول سے مطابقت کے حامل ہیں۔نظم کے ذریعے عام زندگی کی ترجمانی کے سلسلے میں ایک بڑی دشواری یہ پیش آتی ہے کہ اگر اسے اصلیت اور روزہ مرہ بول چال خصوصاً نچلے طبقے کی بول چال سے قریب رکھا جاتا ہےتو شاعری کے جذباتی انداز کو جو اس کے حسنِ بیان اور تاثیر کا باعث ہوتا ہےقربان کرنا پڑتا ہےاور اگر اس میں شاعرانہ انداز کو برقرار رکھا جاتا ہےتو اصلیت غائب ہو جاتی ہے اور وہ اس طبقے کی بول چال نہیں رہتی جس کی وہ ترجمانی ہوتی ہے کیونکہ عام مزدوروں، کاریگروں اور کسانوں وغیرہ کے منہ سے شستہ اور سلجھی ہوئی شاعرانہ زبان کی ادائیگی عجیب اور مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے۔ان دونوں صورتوں میں توازن قائم رکھنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ذیل میں جدید شعرا کے ہاں مکالمہ نگاری میں موزونیت کامختصر جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

اقبال کی نظموں میں جہاں مکالمہ نگاری ملتی ہے اس میں موزونیت کا عنصر بھی پایا جاتا ہے بالخصوص ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' اور ''جبریل و ابلیس'' میں ابلیس کے مکالمے اس کے متکبرانہ انداز کے غماز ہیں۔''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' میں ابلیس کا پُرغرور اور ادعائی لہجہ دیکھیے:

کون کر سکتا ہے اس کی آتشِ سوزاں کو سرد
جس کے ہنگاموں میں ہو ابلیس کا سوزِ دروں
جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند
کون کر سکتا ہے اس نخلِ کہن کو سرنگوں

اسی نظم میں ابلیس کے مشیروں کا لہجہ خوشامد اور عاجزی سے لبریز ہے جو انکے کردار سے مطابقت رکھتا ہے۔پہلے مشیر کا درج ذیل مکالمہ دیکھیے:

اس میں کیا شک ہے کہ محکم ہے یہ ابلیسی نظام
پختہ تر اس سے ہوئے خوئے غلامی میں عوام

''جبریل و ابلیس'' میں حضرت جبرائیل علیہ السلام کا مکالمہ ان کے فرشتہ پن کا عکاس ہے۔ درج ذیل مکالمہ دیکھیے:

ع ہمدمِ دیرینہ کیسا ہے جہانِ رنگ و بو

تصدق حسین خالد کے ہاں مکالمے روزمرہ سے نہایت قریب ہیں مثلاً نظم ''ایک واقعہ'' کا یہ

مکالمہ دیکھیے:

میں راہ سے بھٹکا پھرتا ہوں
کیا راہ مجھے دکھلا دیں گی ؟

سلام مچھلی شہری کی نظموں میں بھی مکالمہ نگاری میں سادگی اور برجستگی کا عنصر ملتا ہے۔ نظم ''بنگال کی رقاصہ'' میں مکالموں کی مثال درج ذیل ہے:

آپ بنگال سے کل آئی ہیں
آپ کو گانے سے دلچسپی ہے
جی۔ تو کچھ رقص بھی فرماتی ہیں؟

اور..........؟

بیٹھیے.........آپ کو کیا پیش کروں؟
چائے کا وقت تو ہے!

اسی طرح ن۔م۔راشد کے ہاں بھی مکالمہ نگاری کرداروں کے جذبات اور نفسیات کے مطابق موزونیت کی حامل ہے مثلاً نظم ''خلوت میں جلوت'' میں جب ''حسن''، ''جعفر'' اور اس کے ساتھیوں کو ''زہرا'' پر دست درازی کرتے دیکھتا ہے تو وہ اسے چھڑانے کے لیے جو مکالمے بولتا ہے، اس کی اضطرابی کیفیت کے عکاس ہیں:

درندو

اسے چھوڑ دو
اسکے ہاتھوں میں انگشتری کا نشاں تک نہیں ہے

نظم کے اختتام پر جب ''حسن'' کے دوست اس کے جسم پر خراشوں کا سبب دریافت کرتے ہیں تو حسن کے مختصر جواب میں بین السطور اصل کہانی مضمر ہے اور راشد نے اس کے مکالمے کے ذریعے رمز و ایما کے پردے میں نہایت کامیابی سے قاری تک حقیقت کی ترسیل کر دی ہے:

تو بے ساختہ ہنس کے کہنے لگا، بس مجھے کیا خبر ہو؟
اگر پوچھنا ہے تو زہرا سے پوچھو
مری رات بھر کی بہن سے!

ضیا جالندھری کی کرداری نظموں میں مکالمہ نگاری روزمرہ بول چال کے قریب ہے اور موزونیت کی مثال ہے۔ بالخصوص نظم ''ہم'' میں'' دادا لہ کے کردار کے مکالمے نہ صرف نشے کے قریب

ہیں بلکہ ان سے اس کردار کی عیاری اور چاپلوسی بھی مترشح ہے:

میں ایک مدت سے خدمتِ خلق کر رہی ہوں
دکھے دلوں کا علاج کر رہی ہوں
رنگ اور روشنی کے شہروں میں
شام تنہائی کے دل افسردگی سے واقف ہوں
آپ اکیلے ہیں تو کوئی انتظام کردوں

وزیر آغا کی نظموں میں تجسیم شدہ کرداروں کے مکالمے ملتے ہیں۔ یہ مکالمے روزمرہ سے کافی قریب ہیں۔ مثلاً نظم ''آزادی'' میں چڑیا کا یہ مکالمہ دیکھیے:

بی بی کسی نے کچھ کہا تجھ سے
تجھے بابا نے ڈانٹا ہے

صفدر میر کے ہاں بھی مکالمے موزونیت کے حامل ہیں بالخصوص مکالموں میں جذبات نگاری نہایت عمدہ ہے۔ تمثیلی نظم ''جنگل'' میں ''ثریا'' کے مکالمے سے ''خادم'' کے غصے کا جو سراغ ملتا ہے اس بات کا ثبوت ہے کہ صفدر میر مکالمہ نگاری کے ذریعے کرداروں کی نفسی کیفیات کو اجاگر کرنے کے ہنر بھی جانتے ہیں:

ثریا.... یوں مجھ کو کھا جانے والی نظروں سے نہ دیکھو

بلراج کومل کی کرداری نظموں کے مکالمے بھی مذکورہ خصوصیات کے حامل ہیں۔ بالخصوص نظم ''فریبِ لطف'' کا درج ذیل مکالمہ دیکھیے جس سے ایک کردار شرابی کی شراب کی طلب جھلک رہی ہے:

......شراب ایک جام دے دو
مجھے بھی دے دو
شرابِ کہنہ کا ایک ہی جام جس کو پی کر
میں اپنی ہستی کو بھول جاؤں......

مخمور جالندھری کے ہاں کرداری نظموں میں مکالمہ نگاری کی تکنیک بہت کم استعمال کی گئی ہے تاہم جہاں کہیں انھوں نے کرداروں کے مکالمے پیش کیے ہیں ان میں موزونیت کا التزام کیا ہے۔ نظم ''کندن'' میں کندن نامی بوڑھے کے مکالمے اس بات کا ثبوت ہیں وہ اپنے زمانے کا موجودہ زمانے سے تقابل کرتے ہوئے کہتا ہے:

اچھا ایشور تیری مرضی یہ مصیبت سہنا تھی
شکر ہے اگلے وقتوں کی بیٹی کے ایسے ڈھنگ نہ تھے

عبدالعزیز خالد کی تمثیلی نظموں میں کرداروں کے مکالمے بڑے جاندار اور احساس خیز ہیں۔ یہ مکالمے نہ صرف انسانی عادات و جذبات کے گہرے مشاہدے کے غماز ہیں بلکہ دانش آموزی اور حکمت اندوزی کے گہر ہائے تابدار بھی اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہیں۔ برگِ خزاں میں آدم و قابیل کے مابین مکالمے کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

آدم: "کھڑے ہو ساکت و صامت حضور ہادی میں
یہ خامشی تو ہے اعلانِ سرکشی قابیل"
قابیل: "جہاں میں شے کوئی شیانِ آرزو بھی تو ہو
کہ جس کے واسطے درگاہِ کبریائی میں
زبان حمد و ثنا کا خراج پیش کرے"
آدم: بذاتِ خود بشریت ہے نعمتِ عظمیٰ
یہ عرصۂ سحر و شام میں مجالِ نفس
یہ بیکرانہ و مستانہ زندگی کے فیض
کہ جن سے عہدِ الست استوار ہوتا ہے
تری نظر میں سزا وار اعتبار نہیں؟"

جعفر طاہر کے ہاں بھی ہمیں کرداری نظموں میں خوبصورت اور برجستہ مکالمے ملتے ہیں۔ ان میں متکلم کے مقام و مرتبہ، موقع و محل کی مناسبت اور اس کے مطابق اوزان کا خیال رکھا گیا ہے۔ مولانا روم کے سلسلے کا مکالمہ بول چال کے آہنگ کے قریب ہے۔ سلطانِ فاتح اور قسطنطینِ اعظم کے مکالموں میں وہی جوش و خروش ہے جو اس کا تقاضا ہے کیخو "ترکی" میں قسطنطینِ اعظم کا ایک مکالمہ دیکھیے:

صلیبیو ! بہادرو
سپاہیو ! دلاورو
بڑھو، بڑھو، بڑھو، بڑھو
عدو کو آج بھون دو

وطن کی سر زمین کو
عدو کا سرخ خون دو

امجد اسلام امجد کی نظموں میں بھی مکالمہ نگاری میں موزونیت کو ملحوظ رکھا گیا ہے اور مکالمے عام بول چال کے قریب معلوم ہوتے ہیں۔ نظم ''دوسری جدائی'' میں مکالموں کی ایک مثال دیکھیے:

سفر لمبا ہے، وہ بولا
مری منزل تمھاری رہگزر سے سینکڑوں فرسنگ آگے ہے
خدا حافظ

جدید اردو شاعری میں کردار نگاری کے جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ کلاسیکی اور جدید اردو شاعری کے کرداروں میں نوعیت کے فرق کے باوجود چند کردار مماثل ہیں تاہم بالعموم جدید اردو شاعری کے کردار ڈرامائی ہونے کی بنا پر منفرد ہیں۔ مختلف جدید شعرا کے رجحانات کے پیش نظر کرداری نظموں کو مختلف اقسام میں تقسیم کیا جا سکتا ہے مثلاً تاریخی کرداروں پر مشتمل کرداری نظمیں، اسطور سازی پر مبنی کرداری نظمیں، تلمیحی کرداروں پر مشتمل کرداری نظمیں، تجسیم شدہ کرداروں پر مبنی کرداری نظمیں، علامتی مفہوم کی حامل کرداری نظمیں وغیرہ۔

کرداری نظموں میں مختلف اقسام کے محولہ بالا کرداروں کی پیشکش کے لیے جدید شاعروں کا مرغوب ترین طریقِ کار بالواسطہ طریقِ کردار نگاری ہے اور اس ضمن میں انھوں نے خود کلامی اور مکالمے کے فنی حربے سے عمدگی سے کام لیا ہے۔ براہِ راست کردار نگاری میں بھی جدید شعرا کے ہاں حلیہ نگاری نہایت مشاقی کی حامل ہے۔

جدید اردو نظموں میں کرداروں کی پیشکش اور پھر اس کے لیے مختلف فنی حربوں کا استعمال اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ نظمیں فنی لحاظ سے ماقبل کی نظموں سے جداگانہ تکنیک کی حامل ہیں اس لیے انھیں جداگانہ فنی نقطۂ نظر سے پرکھنا چاہیے۔ ان نظموں کو ارتقائے خیال کی نئی منطق کہا جا سکتا ہے کیونکہ یہ سادہ اور بیانیہ نظم سے قطعی مختلف ہیں۔ ان نظموں میں افسانوی اور ڈرامائی انداز کے جدید اسالیب کا امتزاج ملتا ہے۔ جہاں بات کہیں درمیان سے شروع ہوتی ہے۔ نظم میں واحد متکلم اب صرف شاعر نہیں رہا یہ ایک الگ کردار یا کئی کردار ہو سکتے ہیں۔ ان کرداری نظموں میں کہیں خود کلامی کا انداز ملتا ہے اور کہیں ایسے مکالمے جن میں مخاطب کا نام لیے بغیر کچھ فقرے ادا کیے جاتے ہیں اور ان کے درمیان بھی کئی محذوفات ہوتے ہیں جنھیں قاری کو اپنے تخیل سے پر کرنا ہوتا ہے۔

گویا جدید اردو نظم میں جدید ناول یا افسانے کا سا طریقِ کار اختیار کیا گیا ہے جس میں بات

کہیں درمیان سے بھی شروع ہوسکتی ہے اور ان نظموں کے کرداروں کا ذہنی عمل زمان و مکان کے منطقی تسلسل سے ماورا ہے۔

اس باب میں مذکور جدید شعرا کے مجموعہ ہائے کلام کا مطالعہ اور ان کے نظموں کا جائزہ اس بات کا ثبوت ہے کہ جدید اردو شاعری میں کرداری نظموں کا رجحان بے حد نمایاں ہوکر سامنے آیا ہے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ آئندہ کئی عشروں تک کرداری نظموں کا رجحان جدید شاعری کے افق پر حکمرانی کرے گا۔ نیز یہ رجحان اس امر کا متقاضی ہے کہ کرداری نظموں کی تنقید بھی کرداروں کے حوالے سے ہی کی جائے یعنی ان نظموں کے فنی وفکری مرتبے کے تعین کے لیے کردار کو ہی کلید بنایا جائے۔

حوالہ جات

۱۔ نظم جدید کی کروٹیں ۔ لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۴ء ص ۲۳
۲۔ ایضاً، ص ۲۴، ۲۵
۳۔ جدید اردو نظم، نظریہ و عمل ۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۰ء ص ۴۰۸، ۴۰۹
۴۔ ایضاً، ص ۴۱۷

5- How to read Dramatic Monologue, The Poetry of Browning (a critical Introduction)- London: Mcthuen and Co. Ltd., 1970-P. 37.

6- As above, P.15

باب پنجم

منتخب جدید اردو شعرا کی چند نظموں کا تجزیاتی مطالعہ

گزشتہ ابواب میں ہم بالترتیب کلاسیکی شاعری اور جدید شاعری میں کردار نگاری کے فنی حربوں اور کرداروں کی نوعیت کا جائزہ لے چکے ہیں اس سے ایک تو کلاسیکی شاعری اور جدید شاعری میں کرداروں اور ان کی پیشکش میں اختیار کیے گئے فنی حربوں کے بارے میں جاننے کا موقع ملا ہے اور دوسرے کلاسیکی اور جدید شاعری میں تقابل کی صورت پیدا ہوگئی ہے۔ اس اعتبار سے ہمارے پیشِ نظر جو اہم مباحث تھے ان کا احاطہ ہو چکا ہے۔ تاہم مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہم اس باب میں چند منتخب شاعروں کی ایسی منتخب نظموں کا جائزہ لیں جو کرداری نظموں کی ذیل میں آتی ہیں۔

اس ضمن میں چند وضاحتیں ضروری ہیں۔ اگرچہ انتخاب میں مکمل طور پر معروضی نقطہ نظر اختیار نہیں کیا جا سکتا اور انتخاب کرنے والے کی اپنی پسند اور ناپسند دخیل ہو جاتی ہے اور راقمہ بھی اس سے مبرا نہیں ہے تاہم کوشش کی گئی ہے کہ جن شاعروں کو ہم نے اس باب میں جگہ دی ہے ان کی کسی نہ کسی حوالے سے نمائندہ نظموں کو جگہ دی جائے۔

منتخب نظموں کے تمام فکری و فنی پہلوؤں کا تجزیاتی مطالعہ کرنا ہمارا مقصد نہیں ہے۔ ہم صرف انہی عناصر کو زیرِ بحث لائیں گے جن کا تعلق کردار نگاری کے فنی حربے سے ہے مثلاً کردار کی نوعیت مکالمے، خود کلامی، کردار کا تعارف اور حلیہ نگاری وغیرہ۔

ہم نے کوشش کی ہے کہ شاعروں کو زمانی ترتیب میں رکھ کر ان کی منتخب نظموں کا جائزہ لیں تاکہ اس سے ارتقائی جائزہ بھی سامنے آ جائے۔ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس طرح کے تجزیوں کا مقصد جدید نظموں کی تفہیم کے سلسلے میں ایک قدم اُٹھانے کے مترادف ہے اور ہم اُمید رکھتے ہیں کہ اردو تنقید میں یہ سلسلہ فروغ پائے گا کیونکہ اس کے بغیر جدید نظموں کے خاص انداز یعنی کردار سازی کی تفہیم و تحسین ممکن نہیں ہے۔

ان گزارشات کے بعد اب ہم منتخب جدید شعرا کی چند نظموں کا تجزیاتی مطالعہ کریں گے۔

اقبال (۱۸۷۷ء تا ۱۹۳۸ء)

اقبال جدید اردو شاعری میں ایک مینارۂ نور کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سے اکتسابِ فیض کرنے اور ان سے متاثر ہونے والوں کا حلقہ بہت وسیع ہے۔ انہوں نے اپنے فکر و نظر سے برصغیر میں ایک پورے عہد کو متاثر کیا جس کا زمانی دائرہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ پھیل رہا ہے۔ چنانچہ انہیں بجا طور پر جدید اردو شاعری کا مجدد اور عہد آفریں شاعر تسلیم کیا گیا ہے۔

اقبال کی اکثر نظموں میں ''مردِ مومن'' اور بعض نظموں میں ''ابلیس'' کے کردار نمایاں ہو کر سامنے آئے ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے ہاں تاریخی و تلمیحی کرداروں کی پیشکش کا رجحان غالب ہے۔ اسی بات کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم نے اقبال کی تین نظموں ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' ''خضرِ راہ'' اور ''شاہین'' کو تجزیاتی مطالعے کے لیے منتخب کیا ہے۔

ابلیس کی مجلس شوریٰ (۱)

''ارمغانِ حجاز'' میں شامل یہ نظم ۱۹۳۶ء میں لکھی گئی۔ اس نظم کی صناعی میں ملٹن کی نظم ''فردوسِ گم گشتہ'' (Paradise Lost) کا خیال جلوہ گر ہے۔ یہ نظم ہمیں ملٹن کی مذکورہ نظم کے دوسرے حصے ''Panadonium'' کی یاد دلاتی ہے۔ جس میں ابلیس اور اس کے متبعین کی مجلس کا انعقاد دکھایا گیا ہے جو یہ مشورہ کرنے کے لیے جمع ہوئے ہیں کہ اپنی کھوئی ہوئی حیثیت کی بحالی کے لیے کیا لائحۂ عمل اختیار کیا جائے۔

اقبال کی زیرِ مطالعہ نظم میں ابلیس کا اساطیری کردار مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ لفظ ''ابلیس'' کے مآخذ کے متعلق ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی لکھتے ہیں:

> ''ابلیس یونانی لفظ ''diabolos'' سے بنا ہے۔ 'd' کو حذف کر کے باقی حصے کو معرّب کر لیا گیا۔ معنی ہیں ''دروغ گو'' اور ''فتنہ پرداز'' ابلیس کے ایک لفظی معنی ''انتہائی مایوس'' کے بھی ہیں۔'' (۲)

ابلیس کے بارے میں بالعموم یہ غلط فہمی پائی جاتی ہے کہ وہ خدا کے برگزیدہ فرشتوں میں سے تھا اور فرشتہ بھی کوئی معمولی نہیں بلکہ معلم ملکوت۔ اقبال کی مذکورہ نظم کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے اسلوب احمد انصاری نے ابلیس کے افتتاحی خطاب کے پہلے شعر کے حوالے سے لکھا ہے:

> '' تخلیق شدہ کائنات اور فرشتوں کی اہانت کے پردے میں 'ساکنانِ عرشِ اعظم' کی طرف اشارے کی توجیہہ اس امر میں پوشیدہ ہے کہ ابلیس سقوط سے پہلے ان ہی سے ایک تھا...'' (۳)

اس بیان کے پس منظر میں بھی محولہ بالا غلط فہمی کارفرما ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ابلیس فرشتوں

میں سے نہیں تھا بلکہ جنوں میں سے تھا۔ ابلیس کا ذکر قرآن کریم میں قصہ آدم و حوا میں آتا ہے اور اس میں بالصراحت ابلیس کے فرشتوں میں سے ہونے کی تردید کی گئی ہے۔ ارشادِ باری تعالیٰ ہے:

کان من الجن ففس عن امر ربه (الکھف: ۵۰)

ترجمہ: ''وہ جنوں میں سے تھا اس لیے اپنے رب کے حکم کی اطاعت سے نکل گیا۔''

فرشتے اللہ تعالیٰ کی نوری مخلوق ہیں اور ابلیس (جن ہونے کے باعث) ناری۔ قرآن پاک میں ہے:

خلقتنی من نار (اعراف: ۱۲)

ترجمہ: ''تو نے مجھے (ابلیس کو) آگ سے پیدا کیا۔''

گویا ابلیس (دوسرے جنات کی طرح) آگ سے پیدا کیا گیا اور غالباً اسی باعث تکبر و تفاخر اور سرکشی ابلیس کی سرشت کا بنیادی خاصہ ہیں۔ اللہ تعالیٰ کے حضور عجز و اطاعت کی بجائے اس نے انحراف و استکبار کا راستہ اختیار کیا۔ آدم علیہ السلام کو سجدہ کرنے میں اس کی بنیادی سرشت، سرکشی مانع رہی۔ قرآن پاک میں اسی واقعے کا حوالہ دیتے ہوئے ابلیس کا بیان مذکور ہے۔

ء اسجد لمن خلقت طینا (بنی اسرائیل: ۶۲)

ترجمہ: ''کیا میں اس کو سجدہ کروں جسے تو نے مٹی سے بنایا ہے؟''

اسی انکار کے نتیجے میں وہ شیطانِ رجیم اور شیطانِ مردود قرار پایا۔ اس نے نوع انسانی کو بہکانے اور دلفریبیوں کے ذریعے گمراہ کرنے کی اجازت طلب کی:

''اگر تو مجھے قیامت کے دن تک مہلت دے تو میں اس کی پوری نسل کی بیخ کنی کر ڈالوں۔'' (بنی اسرائیل: ۶۲)

''اب میں زمین میں ان کے لیے دلفریبیاں پیدا کر کے انھیں بہکاؤں گا۔''
(الحجر: ۳۹)

اللہ تعالیٰ نے اجازت دے دی۔ قرآن بتاتا ہے کہ اس موقع پر ابلیس نے خدا سے عہد کیا تھا:

فبعزتک لاغوینهم اجمعین (ص: ۸۲)

ترجمہ: ''(اے رب) تیری عزت کی قسم میں ان سب لوگوں کو بہکا کر رہوں گا۔''

ولاضلنهم ولا منینهم ولا مرنهم فلیبتکن اذان الانعام ولا امرنهم فلیغیرن خلق الله (النساء: ۱۱۹)

ترجمہ: ''میں انھیں بہکاؤں گا۔ میں انھیں آرزوؤں میں الجھاؤں گا۔ میں انہیں حکم دوں گا اور وہ

میرے حکم سے جانوروں کے کان پھاڑیں گے اور میں انہیں حکم دوں گا اور وہ میرے حکم سے خدائی ساخت میں ردو بدل کریں گے۔"

اس نظم میں ابلیس کی کردار نگاری کرتے ہوئے، اقبال کے پیشِ نظر یہ سب قرآنی آیات تھیں۔اس لیے ابلیس کا کردار یہاں بھی مغرور، سرکش، خودستائش اور عالمِ انسانی کو بہکاوے دینے والا ہے۔

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے ملٹن کی نظم "فردوسِ گم گشتہ" میں بھی ابلیس کا کردار ملتا ہے۔ملٹن کا "ابلیس" یونانی صنمیات سے ماخوذ ہے اور ملٹن نے اسے منفی کردار کی بجائے ایک ہیرو کے طور پر پیش کیا ہے۔ملٹن کے ہاں ابلیس کے کردار کے متعلق آل احمد سرور لکھتے ہیں:

"...وہ شجاعت و فراست، ہمت و جرأت، صبر و استقلال، رحم و کرم اور سعی و محنت کا ایک بے مثال پیکر ہے...وہ شکست سے ہمت نہیں ہارتا...اس کا دل نہیں سیماب ہے جو اپنی گزشتہ عظمت حاصل کرنے کے لیے مضطرب ہے جہاں کوئی نہیں جا سکتا وہ پہنچ جاتا ہے...وہ اُٹھتا ہے تو معلوم ہوتا ہے طوفان آ رہا ہے اور گرتا ہے تو آسمان سے تارے سے ٹوٹتے معلوم ہوتے ہیں۔وہ اڑتا ہے تو فضائے بسیط کو گھیر لیتا ہے اور اس کی آمد سے دوزخ تھرانے لگتی ہے..." (۴)

جرمن شاعر اور ڈراما نگار گوئٹے کے ہاں بھی شہرۂ آفاق ڈرامے فاؤسٹ میں ابلیس کا کردار ملتا ہے۔جو یہ سمجھتا ہے کہ وہ مادی لذتوں کے طلسم میں فاؤسٹ کو گرفتار کر سکے گا۔فاؤسٹ اسیر ہو جاتا ہے مگر اس کی طبعِ بلند جو فطرت کو تسخیر کرنا چاہتی ہے اسے بچا لیتی ہے۔گویا گوئٹے کے نزدیک ابلیس منشائے ایزدی کے مطابق انسانی فطرت کی خوابیدہ صلاحیتوں کو ابھارتا ہے اس لیے تکمیلِ انسانیت کے لیے فاؤسٹ اور ابلیس دونوں کا وجود لازمی ہے۔

اقبال کے ہاں ابلیس کا کردار ملٹن کے ابلیس سے کئی معنوں میں بلند اور گوئٹے کے تصور کے قریب ہے۔اقبال اس کردار کو کائنات میں خیر کے لیے ضروری گردانتے ہیں۔اس کائنات کی تمام تر ہماہمی، محفلِ ہستی کی ہنگامہ آرائی اور خیر و شر کی کشمکش، ان کے نزدیک اسی ابلیس کے دم سے ہے۔نظم "جبریل و ابلیس" کا درج ذیل مصرعہ بھی اسی خیال کا ترجمان ہے:

قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو

آل احمد سرور، گوئٹے اور اقبال کے تصورِ ابلیس کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"...یعنی گوئٹے کی طرح اقبال 'شیطنیت' کو بھی انسان کے لیے مفید سمجھتے ہیں۔مگر گوئٹے ابلیس کو کہیں فخر کرتے اور اکڑتے نہیں دکھاتا۔وہ تو یہی کہتا ہے کہ 'اسے فخر کرنے اور اکڑنے کی اجازت

ملے، اقبال کا ابلیس تو اپنے آپ کو جبریل سے بلند اور دلِ یزداں کا کانٹا سمجھتا ہے...'' (۵)
زیرِ مطالعہ نظم میں ابلیس کا کردار سرکشی، غرور، خودستائی اور تکبر کا مرقع ہے۔ ابلیس کی ان کرداری خصوصیات کو اقبال نے براہِ راست بیان نہیں کیا بلکہ ابلیس کے مکالموں سے اس کی شخصیت مترشح ہوئی ہے۔ کردار نگاری میں اس مکالماتی تکنیک کا استعمال کردار نگاری کا بالواسطہ طریقِ کار کہلاتا ہے۔

محض ابلیس کے کردار میں ہی نہیں بلکہ اس کے مشیروں کے کرداروں کے مکالمے تحریر کرتے ہوئے اقبال نے ہر لفظ اور ہر جملہ عمیق غور وفکر سے ترتیب دیا ہے۔ اکثر اوقات نظم میں کردار کا موضوعِ سخن براہ راست اس کی اپنی ذات بھی نہیں ہے پھر بھی اس کے مکالموں سے اس کے نقطۂ نظر، طرزِ تخیل اور اندازِ فکر کا پتا ملتا ہے۔ یہ بات بالخصوص ابلیس کے کردار کے مکالموں پر صادق آتی ہے۔ نظم کے آغاز میں ابلیس کے افتتاحی خطاب کے چند اشعار میں ہی ابلیس جس طرح خدا کی تخلیق کردہ کائنات کا مضحکہ اڑاتا ہے اور تحقیر سے اس کا ذکر کرتا ہے۔ اس سے اس کے تکبر اور غرور کا پتا ملتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ خدا کو اپنا حریف اور دشمن سمجھتا ہے اس لیے کہتا ہے۔

یہ عناصر کا پرانا کھیل یہ دنیائے دوں
ساکنانِ عرشِ اعظم کی تمناؤں کا خوں
اس کی بربادی پہ آج آمادہ ہے وہ کارساز
جس نے اس کا نام رکھا تھا جہانِ کاف ونوں

مذکورہ اشعار میں ابلیس کا موضوعِ سخن اگرچہ کائنات اور خدا ہیں مگر ان کے متعلق اس کی رائے سے خود اس کی کرداری خصوصیات یعنی غرور وتکبر کی غمازی ہوتی ہے۔

بعد کے اشعار میں ابلیس کا ادعائی لہجہ اور ''میں'' کا بلند آہنگ اس کی پرغرور شخصیت کی مزید عکاسی کرتا ہے۔ درج ذیل اشعار ابلیس کے احساسِ تیقن کی چغلی کھاتے ہیں۔

میں نے دکھلایا فرنگی کو ملوکیت کا خواب
میں نے توڑا مسجد و دیر و کلیسا کا فسوں
میں نے ناداروں کو سکھلایا سبق تقدیر کا
میں نے منعم کو دیا سرمایہ داری کا جنوں

ابلیس کا تکبر اس حد تک بڑھ چکا ہے کہ وہ ببانگ دہل للکارتا ہے کہ وان ایسا ہے جو میری

سلطنت کو انہدام سے دوچار کر سکے۔ وہ خود کو ناقابلِ شکست سمجھتا ہے اس کے لہجے اور تیور میں نخوت اور تکبر کی جھلک نمایاں ہے اور خود اعتمادی غلو کی حد تک پائی جاتی ہے۔ یہ ادعائے نفس اور جارحیت کی مبالغہ آمیز شکل ہے:

کون کر سکتا ہے اس کی آتشِ سوزاں کو سرد
جس کے ہنگاموں میں ہو ابلیس کا سوزِ دروں
جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند
کون کر سکتا ہے اس نخلِ کہن کو سرنگوں

نظم کے آخر میں، ابلیس کے اختتامی خطاب میں بھی اس کا لہجہ ادعائیت کا بھرپور رنگ سمیٹے ہوئے ہے۔ اس کے لہجے سے اپنی طاقت کا زعم چھلک رہا ہے۔ وہ اپنے آپ کو موجودہ مغربی تہذیب کا سب سے بڑا معمار، اس کی اقدارِ حیات کا محافظ اور اس کی سالمیت اور فوقیت کا سب سے بڑا نقیب سمجھتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اسے اس بات پر بھی کامل بھروسہ ہے کہ جو ادارے اور نظام اس کی فکر کے آفریدہ ہیں، ان کی صلابت، ان کا استحکام اور ان کا تسلسل ناقابلِ شکست بھی ہے اور ان پر انگشت نمائی نہیں کی جا سکتی:

کارگاہِ شیشہ جو ناداں سمجھتا ہے اسے
توڑ کر دیکھے تو اس تہذیب کے جام و سبو

ابلیس کے اختتامی خطاب کے پہلے حصے کے پانچویں شعر سے اس کی شخصیت کا ایک اور پہلو سامنے آیا ہے۔ وہ اپنے مشیروں سے زیادہ فہم و فراست کا حامل ہے اور اسی بنا پر صدرِ مجلس کے منصب پر فائز ہے۔ وہ اپنے غرور و استکبار کی رو میں بھی منطق و استدلال کو فراموش نہیں کرتا بلکہ اپنے مشیروں کے خدشات پر مبنی سوالات کا دلائل کے ساتھ شافی جواب فراہم کرتا ہے۔ ابلیس کے تیسرے اور پانچویں مشیر نے اشتراکیت سے ابلیسی نظام کو درپیش خطرے کے نشاندہی کی تو جواباً ابلیس کہتا ہے کہ اشتراکیت سے ابلیسیت کو کوئی خطرہ نہیں ہو سکتا اور اپنی بات کے ثبوت میں وہ یہ دلیل دیتا ہے کہ دولت کے حساب سے انسانوں میں تفریق کا التزام فطری قانون ہے اور جو شے فطرت کا حصہ ہو اسے شکست سے دوچار کرنا ناممکن ہے۔ چنانچہ ''مزدکی منطق'' ابلیسی نظام کا کچھ نہیں بگاڑ سکتی۔

اسی حصے کے آخری شعر میں جب ابلیس کہتا ہے:

جانتا ہے جس پہ روشن باطنِ ایام ہے
مزدکیت فتنۂ فردا نہیں اسلام ہے

تو بین السطور قاری یہ بھانپ لیتا ہے کہ ابلیس پر بھی باطنِ ایام ''روشن'' ہے وہ نگاہِ بصیرت کا حامل ہے اسی لیے تو بخوبی جانتا ہے کہ ابلیسیت کو محض اسلام سے خطرے کا سامنا ہے۔

اختتامی خطاب کے دوسرے حصے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لاکھ مغرور و متکبر سہی' حقائق سے نگاہیں نہیں چراتا۔ نہ صرف حقائق بین ہے بلکہ حقائق کو تسلیم بھی کرتا ہے۔ اسلام کی حقانیت اور تاثیر کو ماننا ابلیس کے کرداروں کی حقائق بینی کا بین ثبوت ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ''آئینِ پیغمبر'' ہی اسے شکستِ فاش سے دوچار کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کا درج ذیل مکالمہ ہمارے بیان کا گواہ ہے:

الحذر آئینِ پیغمبر سے سو بار الحذر
حافظِ ناموسِ زن' مرد آزما' مرد آفریں

ابلیس کے کردار کے تجزیاتی صلاحیت بھی ہم پر آشکار ہوتی ہے جب وہ یقین سے محرومی کو عصرِ حاضر میں مسلمانوں کے زوال کا سبب قرار دیتا ہے۔

اختتامی خطاب کے آخری حصے میں ابلیس کی قائدانہ صلاحیتیں اُبھر کر سامنے آئی ہیں۔ وہ ابلیسی نظام کے استحکام کے لیے لائحہ عمل مرتب کرتا ہے اور اپنے مشیروں کو اس ضمن میں مختلف ہدایات دیتا دکھایا گیا ہے۔ اس کی حکمتِ عملی میں ہمیں کوئی سقم نظر نہیں آتا۔ وہ اپنے مشیروں کو جو مسلمانوں کو ''الٰہیات کے ترشے ہوئے لات و منات'' اور ''کتاب اللہ کی تاویلات'' میں اُلجھانے' حیات و کائنات کے مسائل سے بے خبر کر دینے والے ادب اور تصوف کی طرف مائل کرنے' انہیں ''عالمِ کردار'' سے بیگانہ کرنے' اور ''مزاجِ خانقاہی'' میں ''پختہ تر'' کر دینے کی ہدایت دیتا ہے تو یہ مسلمان قوم کے لیے موت کا سامان ہے۔ یہ حکمت عملی اتنی کامل ہے کہ ''بساطِ زندگی'' میں ان کے ''سب مہرے'' اسی سے ''مات'' ہو سکتے ہیں۔

اقبال کے کلام میں جہاں کہیں بھی ابلیس کا کردار پیش کیا گیا ہے وہاں بالعموم کردار نگاری کا بالواسطہ طریق کار ہی استعمال ہوا ہے۔ اس ضمن میں نظم ''جبریل و ابلیس'' اور ''تقدیر'' نمایاں اہمیت کی حامل ہیں۔ ''جبریل و ابلیس'' میں مکالماتی تکنیک اپنائی گئی ہے یعنی جبریل علیہ السلام اور ابلیس کو آپس میں مکالمہ کرتے دکھایا گیا ہے۔ اس نظم میں بھی ابلیس کے مکالمے اس کے تکبر کے عکاس ہیں:

ہے مری جرأت سے مشتِ خاک میں ذوقِ نمو
میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو
خضر بھی بے دست و پا' الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم' دریا بہ دریا جو بہ جو
میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹا کی طرح
تو فقط اللہ ھوُ اللہ ھوُ اللہ ھو!

اقبال کے فارسی کلام میں بھی ابلیس کے کردار کی پیشکش میں کردار نگاری کا بالواسطہ طریقِ کار استعمال ہوا ہے۔ پیامِ مشرق میں ''تسخیر فطرت'' کے عنوان سے ایک نظم ہے جس میں براؤننگ کے سے ڈرامائی ٹکڑے (Dramatic Monologue) ملتے ہیں۔ انکارِ ابلیس ملاحظہ ہو:

می تپد از سوزِ من' خونِ رگِ کائنات
من بہ باد و صرصرم' من بہ غو تندرم
پیکرِ انجم زتو' گردشِ انجم زمن
جاں بجہاں اندرم' زندگی مضمرم
من زتنک مایگاں' گدیہ نہ کر دم سجود
قاہرِ بے دوزخم' داورِ بے محشرم
آدمِ خاکی نہاد دوں نظر و کم سواد
زاد در آغوشِ تو' پیر شود در برم

یہاں بھی ابلیس کا لہجہ غرور و تکبر اور نخوت و حقارت سے لبریز ہے۔

زیرِ مطالعہ نظم میں ابلیس کے علاوہ پانچ اور کردار بھی متعارف کروائے گئے ہیں۔ یہ کردار ابلیس کے مشیران ہیں۔ ان کی کردار نگاری میں بھی بالواسطہ طریقِ کار ہی استعمال ہوا ہے۔ تاہم ان کرداروں کی انفرادی شخصیت نمایاں ہو کر سامنے نہیں آئی جیسا کہ ملٹن کی ''فردوس گم گشتہ'' میں ابلیس کے مشیروں ''Mamon'' ''Moloch'' ''Belial'' اور ''Beelzebub'' کے کردار ایسی انفرادیت کے حامل ہیں جو ڈرامائی کرداروں سے مختص ہے۔ اسلوب احمد انصاری اسی پہلو پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''... اقبال کے ہاں اس نظم میں ابلیس کے مختلف مشیر ڈرامائی کردار نہیں بلکہ محض آوازیں ہیں۔ اس لیے کہ اقبال کا مقصد ڈرامائی تاثر پیدا کرنا نہیں بلکہ زیادہ تر اپنے نقطۂ نظر کی ترسیل ہے۔ ابلیس کا کردار

البتہ استثنائی حیثیت رکھتا ہے۔ ملٹن نے بیش از بیش مذہبی اور اساطیری محرکات سے نظم کا تار و پود بنایا ہے۔ اقبال کی توجہ زیادہ تر سیاسی نظام ہائے فکر اور ان کے اثر ونفوذ کے نتائج پر مذکور ہے......"(۶)

باوجودیکہ ابلیس کے مشیروں کے کردار انفرادی ڈرامائی حیثیت کے حامل نہیں اور ابلیس کی شخصیت کی توسیع معلوم ہوتے ہیں' ان کے مکالموں سے ان کے کرداروں کا جو مجموعی تاثر ابھرا ہے وہ دبا سہا اور خوشامدانہ طرزِ عمل کا حامل ہے۔ مثلاً پہلے مشیر کے مکالمے کا آغاز ہی ابلیس کے دعوؤں کی خوشامدانہ تائید سے ہوا ہے:

اس میں کیا شک ہے کہ محکم ہے یہ ابلیسی نظام

اسی طرح پانچواں مشیر اپنے مکالمے میں ابلیس کی شان میں زمین و آسمان کے قلابے ملاتا دکھائی دیتا ہے:

اے ترے سوزِ نفس سے کارِ عالم استوار!
تو نے جب چاہا' کیا ہر پردگی کو آشکار
آب و گِل تیری حرارت سے جہانِ سوز و ساز
ابلہِ جنت تری تعلیم سے دانائے کار
تجھ سے بڑھ کر فطرتِ آدم کا وہ محرم نہیں
سادہ دل بندوں میں جو مشہور ہے پروردگار

اسی باعث ان کی کردار نگاری میں ابلیس کے مقابل کسی حد تک تضاد کا عنصر پیدا ہو گیا ہے۔ نتیجتاً ابلیس کا کردار ایک پُر رعب' طنطنے سے بھرپور اور جبروت کی حامل شخصیت کے طور پر ابھر کے سامنے آیا ہے۔

چوتھے مشیر کی گفتگو بھی مختصر ہے جس سے اس کی کرداری خصوصیت کا سراغ نہیں ملتا تاہم جس حقیقت اور فلسفے کی اقبال ترویج چاہتے ہیں اس کا ایک زاویہ سامنے آتا ہے جس کے نتیجے میں حقیقت کے کلی ادراک کی راہ ہموار ہوتی ہے۔ چنانچہ چوتھے مشیر کا مکالمہ اسی لیے اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

پہلے مشیر کے مکالمے کے لب و لہجہ میں بڑی سنجیدگی اور ٹھہراؤ ہے۔ اس کے ہاں بے جا خود ادعائی نہیں۔ وہ ابلیس کا نہایت قریب ترین رفیق اور اس کے نائبین میں نمبر ایک حیثیت رکھتا ہے۔ پُر اعتماد اور حلیمانہ بصیرت کا حامل ہے اس بیان کا ثبوت اس کے مکالمے ہیں جن میں اس نے امت

مسلمہ کی نفسیات اور جمہوریت کے بارے میں بصیرت افروز خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اُمت مسلمہ کی نفسیات فہمی کا مظہر اس کے مکالمے کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

ہے ازل سے ان غریبوں کے مقدر میں سجود
ان کی فطرت کا تقاضا ہے نمازِ بے قیام
آرزو اول تو پیدا ہو نہیں سکتی کبھی
ہو کہیں پیدا تو مر جاتی ہے یا رہتی ہے خام

نیز جمہوریت کی حقیقت کی نقاب کشائی پر مبنی اس کے مکالمے کا یہ حصہ ملاحظہ ہو:

تو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام
چہرہ روشن، اندروں چنگیز سے تاریک تر

تیسرا اور پانچویں مشیر اپنا مافی الضمیر قدرے وضاحت سے پیش کرتے ہیں۔ ان دونوں مشیروں کے مزاج اور اندازِ فکر میں خاصی ہم آہنگی ہے۔ دونوں اشتراکیت کے خطرے سے لرزہ براندام ہیں۔ دونوں کی تشویش ان کے مکالموں سے (''اب کیا ہوگا؟'' کے سے انداز میں) واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔

زیرِ مطالعہ نظم میں ابلیس کا کردار فعالیت کا اشاریہ ہے۔ وہ خود کو تمام نظام ہائے زندگی کا روح و رواں تصور کرتا ہے جس کا اظہار استعماریت اور ملوکیت کے پردوں میں ہوتا ہے۔ یہ کردار نظم میں ارتقا پذیر نظر آتا ہے۔ شروع میں اپنی عظمت کے بلند و بانگ دعوے کرتا دکھائی دیتا ہے اور خود کو ناقابلِ شکست سمجھتے ہوئے دعوتِ مقابلہ دیتا ہے۔ اس کردار کی تشکیل نظم کے آغاز میں بڑے طنطنے کے ساتھ کی گئی ہے۔ لیکن آخر میں یہی کردار خدشات کا شکار ہو جاتا ہے اور ''اسلام کے خطرے'' سے بچنے کی تدابیر کرتا دکھایا گیا ہے۔ اس کا انہدام موجب حیرت ہے اور قاری کے لیے غیر متوقع بھی۔ تاہم اس انہدام کے عمل میں موضوع کے بتدریج ارتقا کی اندرونی منطق کو بڑا دخل ہے۔ ان حقائق کی روشنی میں ابلیس کے کردار کو ڈرامائی یا متحرک کرداروں (Round Characters) کے زمرے میں رکھا جائے گا۔ نیز ابلیس کے مشیروں کے کردار بھی چونکہ مختلف زاویہ ہائے نظر کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں اور بحث و تمحیص میں جمود کا شکار نہیں بلکہ نئے نئے نکات اُٹھاتے ہیں۔ اس لیے انھیں بھی کسی حد تک متحرک کردار قرار دیا جا سکتا ہے۔ بلکہ ان کے کرداروں کی انفرادیت شخصیت کے نمایاں نہ ہونے کا باعث انھیں ''متحرک آوازیں'' کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

نظم میں تمثیل کا وہ مخصوص طریق کار استعمال کیا گیا ہے جس میں تاریخی یا اساطیری کردار کے ذریعے بات کی جاتی ہے۔ اس نظم میں ابلیس کا اساطیری کردار پیش کرتے ہوئے اقبال نے تمثیل تشکیل دی ہے اور کرداروں کے مکالمے کے ذریعے جمہوریت' اشتراکیت اور ملوکیت نیز اسلام کی حقانیت کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کیا ہے۔ کردار نگاری اقبال کے فلسفیانہ مزاج کے تابع ہے۔

کرداروں کی پیشکش میں' حلیہ نگاری یا کرداروں کی حرکات وسکنات کے بیان کا عنصر مفقود ہے۔ محض کرداروں کے مکالمے پیش کیے گئے ہیں۔ مکالموں میں موزونیت کو ملحوظ رکھا گیا ہے مثلاً ابلیس کے مکالمے قرآنی تلمیح کے مطابق موزوں ہیں۔ جس طرح قرآن سے ابلیس کی شخصیت کے غرور اور تکبر کا پتا ملتا ہے۔ زیرِ مطالعہ نظم میں بھی ابلیس کے مکالمے ''حرفِ استکبار'' ہیں جن کی مثال اس سے قبل بیان کی جا چکی ہے۔ مکالمے کرداروں کی نفسی کیفیات سے بھی مطابقت رکھتے ہیں۔ مثلاً پانچواں مشیر اشتراکیت سے خوفزدہ ہے اس کے کم وبیش پورے مکالمے سے تشویش ٹپکی پڑ رہی ہے بالخصوص یہ ٹکڑا دیکھیے:

میرے آقا وہ جہاں زیروزبر ہونے کو ہے

جس جہاں کا ہے فقط تیری سیادت پر مدار

کرداری نظموں میں وہ مکالمے کامیاب سمجھے جاتے ہیں جو نثر سے قریب ہوں اس لحاظ سے زیرِ مطالعہ نظم کے مکالمے شعری ضروریات کے زیادہ تابع نظر آتے ہیں اور روزمرہ بول چال سے ہٹ گئے ہیں۔ تاہم ان میں گفتگو کا سا انداز غالب ہے۔ عام گفتگو کی طرح سوال وجواب کا سلسلہ ملتا ہے نیز دوسرے مشیر کے سوال کے جواب میں پہلے مشیر کا مکالمہ بالکل گفتگو کے سے انداز میں ''ہوں'' سے شروع ہوتا ہے۔ دوسرا مشیر سوال کرتا ہے:

خیر ہے سلطانیِ جمہور کا غوغا کہ شر

تو جہاں کے تازہ فتنوں سے نہیں ہے باخبر

تو جواباً پہلے مشیر کا محولہ بالا مکالمہ دیکھیے:

ہوں' مگر میری جہاں بینی بتاتی ہے مجھے

جو ملوکیت کا اک پردہ ہو کیا اس سے خطر

بحیثیت مجموعی کردار نگاری کے حوالے سے اقبال کی یہ نظم شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ بالخصوص

ابلیس کے کردار کی بنت بے مثل ہے۔اس ڈرامائی کردار نے نظم کی تاثیر اور معنویت کو بڑھا دیا۔دیگر کرداروں کی پیشکش بھی خوبصورتی کی حامل ہے۔ابلیس،اس کے پانچ مشیروں کے کردار،ان کے کرداروں کے مکالمے،مجلسِ شوریٰ کا سٹیج اور ایک مخصوص فضا یہ وہ ڈرامائی عناصر ہیں جن سے نظم ایک خوبصورت تمثیل کی صورت تشکیل پائی ہے۔جدید اردو شاعری میں کرداری نظموں کے ضمن میں یہ ایک رجحان ساز نظم ہے۔

۲۔خضرِ راہ (۷)

بانگِ درا میں شامل یہ نظم اقبال نے ۱۹۲۲ء میں لکھی۔اس میں انھوں نے مختلف مسائل کے بارے میں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے خضر کے روایتی کردار کا سہارا لیا ہے۔خضر ایک اساطیری کردار ہے اور اس کی شخصیت کے بارے میں تاریخی اور ادبی روایات مستند نہیں ہیں اور اس لیے ان کی روشنی میں کسی واضح نتیجے تک پہنچنا مشکل ہے۔قرآن و حدیث میں خضر کا تذکرہ جس حد تک موجود ہے محض اسی حد تک یقین واستناد سے بات کی جا سکتی ہے۔

قرآن پاک کی سورہ الکہف میں حضرت موسیٰ علیہ السلام کا ایک واقعہ بیان ہوا ہے اس کا تعلق اسی دور سے ہے جب بنی اسرائیل پر فرعون کے مظالم کا سلسلہ جاری تھا۔قرآن پاک کے الفاظ میں یہ واقعہ اس طرح ہے:

''(ذرا ان کو وہ قصہ سناؤ جو موسیٰ علیہ السلام کو پیش آیا تھا) جبکہ موسیٰ علیہ السلام نے اپنے خادم سے کہا تھا کہ'میں اپنا سفر ختم نہ کروں گا جب تک کہ دونوں دریاؤں کے سنگم تک پہنچ جاؤں ورنہ میں ایک عرصۂ دراز تک چلتا ہی رہوں گا۔'پس جب وہ ان کے سنگم تک پہنچ گئے تو اپنی مچھلی سے غافل ہو گئے اور وہ نکل کر اس طرح دریا میں چلی گئی جیسے کوئی سرنگ لگی ہو۔آگے جا کر موسیٰ علیہ السلام نے اپنے خادم سے کہا:'لاؤ ہمارا ناشتہ آج کے سفر میں تو ہم بری طرح تھک گئے ہیں'خادم نے کہا۔'آپ نے دیکھا نہیں کہ جب ہم اس چٹان کے پاس ٹھہرے تھے'اس وقت کیا ماجرا پیش آیا؟ مجھے مچھلی کا خیال نہ رہا اور شیطان نے مجھ کو ایسا غافل کر دیا کہ میں اس کا ذکر (آپ سے کرنا) بھول گیا۔مچھلی تو عجیب طریقے سے دریا سے نکل کر چلی گئی۔'موسیٰ علیہ السلام نے کہا۔'یہی تو ہم چاہتے تھے'۔چنانچہ وہ دونوں اپنے نقشِ قدم پر پھر واپس ہوئے اور وہاں انہوں نے ہمارے بندوں میں سے ایک بندے کو پایا جسے ہم نے اپنی رحمت سے نوازا تھا اور اپنی طرف سے ایک خاص علم عطا کیا تھا۔

موسیٰ علیہ السلام نے اس سے کہا:'کیا میں آپ کے ساتھ رہ سکتا ہوں تاکہ آپ مجھے بھی اس دانش کی تعلیم دیں جو آپ کو سکھائی گئی ہے۔'اس نے جواب دیا:'آپ میرے ساتھ صبر نہیں کر سکتے اور جس چیز کی آپ کو خبر نہ ہو آپ اس پر صبر بھی کیسے کر سکتے ہیں؟'موسیٰ علیہ السلام نے کہا:''انشاء اللہ آپ

مجھے صابر پائیں گے اور میں کسی معاملہ میں آپ کی نافرمانی نہ کروں گا' اس نے کہا: 'اچھا اگر آپ میرے ساتھ چلتے ہیں تو مجھ سے کوئی بات نہ پوچھیں جب تک میں خود اس کا آپ سے ذکر نہ کروں۔'
اب وہ دونوں روانہ ہوئے۔ یہاں تک کہ جب وہ ایک کشتی میں سوار ہو گئے تو اس شخص نے کشتی میں شگاف ڈال دیا۔ موسیٰ علیہ السلام نے کہا: 'آپ نے اس میں شگاف ڈال دیا تا کہ سب کشتی والوں کو ڈبو دیں۔ یہ تو آپ نے ایک سخت حرکت کر ڈالی۔' اس نے کہا: 'میں نے تم سے کہا نہ تھا کہ تم میرے ساتھ صبر نہیں کر سکتے؟' موسیٰ علیہ السلام نے کہا: 'بھول چوک پر مجھے نہ پکڑیے۔ میرے معاملے میں آپ ذرا سختی سے کام نہ لیں۔'
پھر وہ دونوں چلے یہاں تک کہ ان کو ایک لڑکا ملا اور اس شخص نے اسے قتل کر دیا۔ موسیٰ علیہ السلام نے کہا: 'آپ نے بہت ہی برا کیا۔' اس نے کہا: 'میں نے تم سے کہا نہ تھا کہ تم میرے ساتھ صبر نہیں کر سکتے؟' موسیٰ علیہ السلام نے کہا: 'اس کے بعد اگر میں آپ سے کچھ پوچھوں تو آپ مجھے ساتھ نہ رکھیں۔ لیجیے اب تو میری طرف سے آپ کو عذر مل گیا۔'
پھر وہ آگے چلے۔ یہاں تک کہ ایک بستی میں پہنچے اور وہاں کے لوگوں سے کھانا مانگا مگر انھوں نے ان دونوں کی ضیافت سے انکار کر دیا۔ وہاں انھوں نے ایک دیوار دیکھی جو گرا چاہتی تھی۔ اس شخص نے اس دیوار کو پھر قائم کر دیا۔ موسیٰ علیہ السلام نے کہا: 'اگر آپ چاہتے تو اس کام کی اُجرت لے سکتے تھے۔' اس نے کہا: 'بس' میرا تمھارا ساتھ ختم ہوا۔ اب تمھیں ان باتوں کی حقیقت بتاتا ہوں' جن پر تم صبر نہ کر سکے۔ اس کشتی کا معاملہ یہ ہے کہ وہ چند غریب آدمیوں کی تھی جو دریا میں محنت مزدوری کرتے تھے۔ میں نے چاہا کہ اسے عیب دار کر دوں۔ کیونکہ آگے ایک بادشاہ کا علاقہ تھا جو ہر کشتی کو زبردستی چھین لیتا تھا۔ رہا وہ لڑکا تو اس کے والدین مومن تھے' ہمیں اندیشہ ہوا کہ یہ لڑکا اپنی سرکشی اور کفر سے ان کو تنگ کرے گا۔ اس لیے ہم نے چاہا کہ ان کا رب ان کو ایسی اولاد دے جو اخلاق میں بھی اس سے بہتر ہو اور جس سے صلہ رحمی بھی زیادہ متوقع ہو اور اس دیوار کا معاملہ یہ ہے کہ یہ دو یتیم لڑکوں کی ہے جو اس شہر میں رہتے ہیں۔ اس دیوار کے نیچے ان بچوں کے لیے ایک خزانہ مدفون ہے اور ان کا باپ ایک نیک آدمی تھا۔ اس لیے تمھارے رب نے چاہا کہ یہ دونوں بچے بالغ ہوں اور اپنا خزانہ نکال لیں۔ یہ تمھارے رب کی رحمت کی بنا پر کیا گیا ہے میں نے اپنے اختیار سے نہیں کر دیا ہے۔ یہ ہے حقیقت ان باتوں کی جن پر تم صبر نہ کر سکے۔' (سورہ الکہف: ۶۰۔۸۲)

اس واقعے میں محض ایک ''بندے'' کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس کا نام نہیں بتایا گیا۔ مگر معتبر احادیث سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا نام خضر ہے۔

قرآن پاک کے بیان کردہ مندرجہ بالا واقعے کے مطابق حضرت خضر علیہ السلام کے بارے میں یہ وضاحت نہیں ملتی کہ وہ انسان تھے یا کوئی غیر انسانی مخلوق۔ البتہ یہ ضرور پتہ چلتا ہے کہ اللہ تعالیٰ نے انھیں عقل و دانش کی غیر معمولی صلاحیت عطا کی تھی۔ اس لیے موسیٰ علیہ السلام بھی دانش

کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے ان کے پاس پہنچے۔ علما کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ خضر ایک غیر انسانی شخصیت ہے جو اللہ تعالیٰ کی طرف سے اس کے تفویض کردہ امور و افعال کی انجام دہی کے لیے مقرر ہے۔ بھولے بھٹکوں کی راہنمائی بھی ان میں سے ایک کام ہوسکتا ہے۔ غالب کے ہاں بھی خضر کے روایتی کردار کے حوالے سے اشعار میں چند تلمیحی اشارے ملتے ہیں مثلاً:

کیا کیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہنما کرے کوئی!

....

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر!
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

زیرِ مطالعہ نظم میں دو کردار ہمارے سامنے آتے ہیں ایک تو خود شاعر اور دوسرا خضر علیہ السلام کا اساطیری کردار۔ انہی دو کرداروں کے گرد اور ان کے مکالموں کے ذریعے نظم کا تار و پود بنا گیا ہے۔ نظم شاعر کی زبان سے ایک واقعے کے بیان سے شروع ہوتی ہے۔ پھر خضر کا کردار آتا ہے اور شاعر اس سے مختلف امور کے بارے میں سوالات کرتا ہے۔ اس کے فوراً بعد خضر کی زبانی ان کے جوابات ملتے ہیں۔ اسلوب احمد انصاری ''خضرِ راہ'' کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے' ان دونوں کرداروں کی اہمیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''..... شاعر اور خضر دونوں کردار اس نظم میں بہت اہم ہیں اور وہی دراصل اس کی ہیئت کو پوری طرح قابو میں رکھتے ہیں.....''(۸)

اس نظم میں شاعر کا کردار کسی داستان گو یا راوی کے مماثل معلوم ہوتا ہے جو ہمیں ایک واقعہ سناتا ہے۔ اس واقعے میں وہ خود بھی ایک اہم حصہ ہے۔ واقعے کی کہانی کا آغاز' شاعر اپنی کیفیات کے بیان اور جائے واقعہ کے منظر کی تفصیلات سے کرتا ہے۔ شاعر کی زبانی قاری کو پتا چلتا ہے کہ ایک پرفسوں اور سکوت آمیز رات میں شاعر ساحلِ دریا پر موجوں کا نظارہ کر رہا تھا کہ اچانک اس کی ملاقات خضر سے ہوئی۔ شاعر چونکہ خضر کی بصیرت اور حکمت سے بخوبی واقف تھا اس لیے اس کے دل میں جو ''جہانِ اضطراب'' تھا اس سے اس نے خضر پر آشکار کر دیا وہ حالاتِ حاضرہ اور زندگی کی حقیقت کے بارے میں اس سے رہنمائی طلب کرتا اور یکے بعد دیگرے اس سے سوال کرتا چلا جاتا ہے۔ جن کا خضر بعد ازاں جواب دیتے ہیں۔

شاعر کا مکالمہ صیغۂ واحد متکلم میں ہے۔ اس کے مکالمے سے اس کی بطور شاعر چند کرداری

خصوصیات بھی سامنے آتی ہیں اگرچہ اس کا موضوعِ سخن اپنی ذات نہیں بلکہ مذکورہ بالا واقعہ حضرت خضر کی شخصیت کا تلمیحات کے ذریعے تعارف اور ان سے چند استفسار ہیں۔

شاعر مناظرِ فطرت کے دلدادہ ہوتے ہیں چنانچہ اقبال بھی ''ساحلِ دریا'' پر ''محوِ نظر'' ملتے ہیں۔ تجسس واضطراب شاعرانہ طبیعت کا خاصہ ہے اور اقبال کے اپنے بیان سے ان کی اس کیفیت اور خصوصیات کی عکاسی ہوتی ہے۔ ان کے مکالمے سے ذیل کے مصرعے ملاحظہ کیجیے:

گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب

....

میں شہیدِ جستجو تھا' یوں سخن گستر ہوا

نہ صرف شاعر کا اپنا بیان بلکہ شاعر کی زبانی خضر کا جو مکالمہ بیان ہوا ہے اس سے بھی شاعر کی فطرت کی اس خصوصیت کی توثیق ہوتی ہے۔ خضر' شاعر کو ''جویائے اسرارِ ازل!'' کہہ کر مخاطب کرتا ہے۔ تخاطب کے لیے اس ترکیب کا استعمال' شاعر کے کردار کی مذکورہ بالا خصوصیات سے آگاہی کا سبب بن گیا ہے۔

شاعر کے اپنے مکالمے میں شاعرانہ حسن ایک ایک لفظ سے مترشح ہے۔ وہ مقام جہاں خضر اور شاعر کا سامنا ہوا' اس کی تصویر کشی کرتے ہوئے شاعر کے مکالمے میں تشبیہہ واستعارہ اور صنائع بدائع وغیرہ کا استعمال اس کی شاعرانہ طبیعت کی مناسبت سے ہے۔ بہتے ہوئے دریا کے دلکش منظر کے متعلق وہ کہتا ہے:

تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب

اس طرح دریا کی موجوں کے سکوت کے متعلق بات کرتا ہے تو تشبیہہ کا حسن اس کے مکالمے میں سمٹ آتا ہے:

جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفلِ شیر خوار

موجِ مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مست خواب

اور جب شاعر رات کی سحر انگیز خاموشی اور طلسمی چاندنی کا ذکر کرتا ہے تو صنعت حسن تعلیل اس کے مکالمے میں در آتی ہے:

رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر

انجم کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب

ان مثالوں کی روشنی میں، ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کے کردار کی پیشکش موزونیت کی حامل ہے۔ نیز شاعر کا اپنا مکالمہ اور خضر کا مکالمہ جو شاعر کی زبانی بیان ہوا ہے' دونوں شاعر کی کرداری خصوصیات کا سراغ دیتے ہیں یہی کردار نگاری کا بالواسطہ طریقِ کار ہے۔

خضر کے کردار کی پیشکش میں بھی یہی طریقِ کار ملحوظ رکھا گیا ہے۔ شاعر کا خضر سے مکالمہ اور خضر کا واحد متکلم کے صیغے میں مکالمہ اس کی شخصیت کی عکاسی کرتا ہے۔ دوسرے بند میں شاعر نے خضر کی چند تلمیحات سے مختصر لیکن نہایت مؤثر کردار نگاری کی ہے۔ قبل ازیں اُن قرآنی آیات کا حوالہ دیا جا چکا ہے جن میں حضرت موسیٰ علیہ السلام کا اور خضر علیہ السلام کا واقعہ مذکور ہے۔ اس واقعے سے خضر کی جو کرداری خصوصیات سامنے آتی ہیں ان میں مستقبل بینی' صحرا نوردی' حیاتِ جاودانی اور حکمت و دانش شامل ہیں۔ شاعر' خضر سے مخاطب ہو کر اس کی شخصیت کی جو تعریف و توصیف کرتا ہے اس میں یہی تلمیحی حوالے ملتے ہیں۔ گویا شاعر نے خضر کی کردار نگاری تاریخ کے تناظر میں موزونیت سے کی ہے۔ شاعر کے مکالمے کا محولہ بالا ٹکڑا دیکھیے:

اے تری چشمِ جہاں بیں پر وہ طوفاں آشکار
جن کے ہنگامے ابھی دریا میں سوتے ہیں خموش
'کشتیِ مسکین' و 'جانِ پاک' و 'دیوارِ یتیم'
علمِ موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش
چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد
زندگی تیری ہے بے روز و شب و فردا دوش

علاوہ ازیں شاعر کا خضر سے زندگی کے حقائق و معارف کے بارے میں سوالات کرنا اور حالاتِ حاضرہ کی گتھیوں کو سلجھانے کے لیے رہبری مانگنا بھی' خضر کے کردار کی دانش اور بصیرت پر دال ہے۔

نیز خضر کا طویل مکالمہ بھی اس کی حکمت اور عقل و دانش کا گواہ ہے۔ وہ نہایت خوبصورتی سے نہ صرف عصرِ حاضر کے مختلف مسائل پر حکیمانہ اور بصیرت افروز تبصرہ کرتا ہے بلکہ زندگی کے حقائق سے بھی آگاہی بخشتا ہے۔ زندگی کے بارے میں اس کا دانشمندانہ بیان دیکھیے:

پختہ تر ہے گردشِ پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی اے بے خبر رازِ دوامِ زندگی

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی

. . . .

قلزمِ ہستی سے تو اُبھرا ہے مانندِ حباب
اس زیاں خانے میں تیرا امتحاں ہے زندگی

اس کی حکمت مغربی جمہوریت کا پول کھول دیتی ہے:

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
مجلسِ آئین و اصلاح و رعایات و حقوق
طبِ مغرب میں مزے میٹھے اثر خواب آوری

اس کی نگاہِ بصیرت پر یہ بھی آشکار ہے کہ:

نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ
خواجگی نے خوب چن چن کر بنائے مسکرات

وہ دنیائے اسلام کے حالات سے بھی بخوبی آگاہ ہے اور ان کے زوال کا علاج اتحاد میں مضمر بتاتا ہے:

ربط و ضبطِ ملتِ بیضا ہے مشرق کی نجات
ایشیا والے ہیں اس نکتے سے اب تک بے خبر

گویا خضر کے کردار کے مکالمے تحریر کرتے ہوئے، اقبال نے موزونیت کا خیال رکھا ہے۔ روایت میں جس طرح خضر علیہ السلام ایک دانا کے طور پر مذکور ہیں، اقبال کی زیرِ مطالعہ نظم میں بھی خضر کے مکالمے اسی دانائی کے عکاس ہیں۔

کرداروں کے مکالمے ان کی نفسی کیفیات کے لحاظ سے بھی موزونیت رکھتے ہیں۔ دوسرے بند میں جہاں شاعر، خضر کے سامنے مختلف سوالات پیش کر رہا ہے اس کے لہجے سے شدت اور جوش جھلکتا ہے:

فطرتِ اسکندری اب تک ہے گرمِ ناؤ نوش

....

بیچتا ہے ہاشمیؔ ناموسِ دینِ مصطفیٰؐ

خاک وخوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش

یہاں شاعر جن واقعات کی طرف اشارہ کر رہا ہے وہ اس کے لیے شدید رنج و اضطراب کا باعث ہیں۔ اس لیے اس کے لب ولہجہ میں قدرے گرمی و جوش کا پیدا ہونا فطری ہے اور پھر اس گرمی وجوش میں سوز وگداز بھی ہے۔

شاعر کی حیثیت نظم میں ایک ایسے کردار کی ہے جو تلاشِ حق میں سرگرداں ہے۔ وہ کائنات کے ان اسرار و رموز اور بین الاقوامی مسائل اور پیچیدگیوں کے حل کا طالب ہے جو اس کا ذہن الجھائے دے رہی ہیں۔ گویا خضر کے سامنے اس کی حیثیت ایک طالب علم کی ہے اس لیے اس کا لہجہ نرمی، ملائمت اور ادب کا حامل ہے۔ جہاں کہیں اس میں جوش وخروش پیدا ہوا ہے (جیسا کہ اس سے قبل بیان کیا جا چکا ہے) تو اس کا سبب حالاتِ حاضرہ کی پیچیدگیاں ہیں جن سے شاعر کا ذہن مضطرب اور پریشان ہے اور ظاہر ہے عالمِ اضطراب میں لہجے میں، جوش پیدا ہونا قدرتی امر ہے۔ دوسری طرف خضر علیہ السلام ایک صاحب علم وحکمت اور صاحبِ نظر دانا بزرگ ہیں۔ اس لیے ان کا لہجہ، مقامِ اُستاد کے عین مطابق نرمی اور حلم سے لبریز ہے۔ نظم کے اختتام میں خضر نرمی سے نصیحت کر رہے ہیں اور نصیحت نرم لہجے میں ہی کی جاتی ہے:

تا خلافت کی بنا دنیا میں ہو پھر استوار

لا کہیں سے ڈھونڈ کر اسلاف کا قلب وجگر

اے کہ نشناسی خفی را از جلی ہشیار باش

اے گرفتارِ ابوبکر و علی ہشیار باش

جہاں خضر کا لہجہ قدرے پُرجوش ہو جاتا ہے مثلاً:

جو کرے گا امتیازِ رنگ وخوں مٹ جائے گا

ترکِ خرگاہی ہو یا اعرابیِ والا گہر

تو یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے ایک اُستاد کوئی عالمگیر سچائی بیان کر رہا ہو تو دلائل و براہین کے ساتھ جذبات بھی شامل ہو جائیں۔

سید سلیمان ندوی کے نام اقبال کا ایک خط مورخہ ۲۹ مئی ۱۹۲۲ء سے یہ پتا چلتا ہے کہ اس نظم میں اقبال نے خضر کے مکالموں میں موزونیت کا التزام شعوری طور پر سورہ کہف میں مذکور واقعے کی روشنی میں کیا۔

خضر کے لہجے کے دھیمے پن کی وجہ بیان کرتے ہوئے خط میں لکھتے ہیں:

''...... جناب خضر کی پختہ کاری ان کی تجربہ اور واقعات وحوادثِ عالم پر ان کی نظر ان سب باتوں کے علاوہ ان کا اندازِ طبیعت جو سورۂ کہف سے معلوم ہوتا ہے اس بات کا متقاضی تھا کہ جوش اور تخیل کو ان کے کلام میں کم دخل ہو۔'' (۹)

خضر کے اساطیری کردار کا سہارا لے کر اقبال نے نظم کے آغاز میں ایک پراسرار کیفیت اور طلسماتی دنیا کی فضا ابھاری ہے۔ یہاں قاری کی کیفیت روایتی داستان سننے والے سامع سے مختلف نہیں اور اقبال خود ایک داستان گو راوی کے طور پر سامنے آتے ہیں جو رنگا رنگ کہانیاں سناتا ہے۔ سامعین پر حیرتوں کے در کھولتا ہے انھیں نئے جہانوں کے قصے سناتا ہے۔ نظم میں خضر کے کردار کے باعث داستانوی عنصر یا کہانی پن نے جنم لیا ہے جس کے باعث قاری پوری توجہ اشتیاق اور دلچسپی کے ساتھ نظم میں منہمک ہو جاتا ہے۔

علاوہ ازیں خضر کے کردار کو اقبال نے اپنے فلسفیانہ افکار کی ترسیل کا وسیلہ اور ذریعہ بنایا ہے۔ اگر اقبال مختلف موضوعات پر اپنے نقطۂ نظر کا براہ راست اظہار کرتے تو قاری کو یہ احساس ہونے لگتا کہ اسے لیکچر پلایا جا رہا ہے۔ رفیع الدین ہاشمی ''خضر راہ'' کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے نظم میں خضر کے کردار کی اس اہمیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''..... اگر اقبال زیر بحث مسائل پر سیدھے سادے طریقے سے (بزبانِ خویش) اظہار خیال کر دیتے (اور خضر کا کردار معرضِ گفتگو میں نہ لاتے) تو ایک طرف تو نظم بالکل سپاٹ رہ جاتی اور دوسری طرف ان کے افکار و خیالات میں پیغمبرانہ فرمان کی وہ شان پیدا نہ ہوتی جو ہمیں نظم کی موجودہ صورت میں ملتی ہے۔'' (۱۰)

خضر کے کردار کی بالواسطہ کردار نگاری کے ذریعے اقبال نے اپنے نظریات کی جو ترویج کی ہے اس سے بھی نظم کے حسن میں اضافہ ہوا ہے۔ اگر اقبال خضر کے کردار کی براہ راست کردار نگاری کرتے ہوئے اپنے نظریات کی ترسیل کرتے یعنی خود اس کردار کا ذکر کرتے ہوئے بیان کرنا شروع کر دیتے کہ حیات و زیست کے مسائل کے بارے میں خضر کا نقطۂ نظر یہ ہے۔ زندگی کی بنیادی الجھنیں یہ ہیں اور خضر ان کا یہ حل بتاتا ہے تو شاعر کی بیان بازی ہمیں اُکتا دیتی۔ اس کے برعکس اقبال نے خضر کے مکالموں کے ذریعے یہ بات کہلوائی ہے۔ زندگی کے مختلف مسائل کے

متعلق اس کردار نے یوں اظہارِ خیال کیا ہے کہ واضح ہو گیا ہے کہ شاعر کی ہمدردی کا پلڑا اس کی طرف ہے۔ اس کا ذاتی رجحان بھی یہی ہے۔ اسی پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے عبدالمغنی نے درج ذیل رائے کا اظہار کیا ہے:

''پوری نظم ایک تمثیلی مکالمہ ہے۔ شاعر اور خضر کے درمیان' شاعر نے ایک مقصد کے تحت ایک شخص سے متعدد سوالات کیے ہیں اور وہ شخص ان سب کے جوابات دیتا ہے۔ یہ دراصل ایک ہی شخص کی دو آوازیں ہیں۔ سوال بھی اقبال ہی کا ہے اور جواب بھی اقبال ہی کا۔ صرف تمثیلی زبان خضر کی ہے یہی وجہ ہے کہ آخری بند میں سائل و مجیب' شاعر و خضر دونوں کی آوازیں گویا مل جاتی ہیں... ''(۱۱)

اس ضمن میں عبدالمغنی نے نظم کے آخری بند کی مثال بھی پیش کی ہے۔

عشق کو فریاد لازم تھی سو وہ بھی ہو چکی

اب ذرا دل تھام کر فریاد کی تاثیر دیکھ.....الخ

بحیثیت مجموعی زیرِ مطالعہ نظم میں کردار نگاری نہایت مؤثر اور کامیاب ہے۔ کردار نگاری کرتے ہوئے کرداروں کے مکالموں میں موزونیت کا التزام کیا گیا ہے۔ اگرچہ مکالموں میں گفتگو کا لہجہ ملحوظ رکھا گیا ہے تاہم الفاظ کی ترتیب روزمرہ بول چال سے قدرے دور اور شعری ضرورت کے تابع ہے۔ مکالموں میں کرداروں کی نفسیاتی کیفیات کی عکاسی اور لب و لہجہ کا اُتار چڑھاؤ قابلِ داد ہے۔ انہی خصوصیات کی بنا پر اقبال کی یہ نظم جدید اردو شاعری کا ایک خوبصورت اور کامیاب نظم قرار دی جا سکتی ہے۔

شاہین (۱۲)

بالِ جبریل میں شامل اس علامتی نظم میں ایک ہی کردار ملتا ہے جو ایک پرندے ''شاہین'' کا ہے اس کردار کی پیشکش میں صیغۂ واحد متکلم کی تکنیک بروئے کار لاتے ہوئے اقبال نے کردار نگاری کا بالواسطہ طریق کار اختیار کیا ہے۔

شاہین کا مکالمہ اس کی کرداری خصوصیات کا عکاس ہے۔ اس ضمن میں اہم بات یہ ہے کہ اس نظم میں بہت ہی کم ایسا ہوا ہے کہ قاری کو شاہین کے مکالمے سے اس کی کرداری خصوصیات کا سراغ لگانے کے لیے تگ و دو کرنا پڑی ہو۔ یہ کردار اپنی بیشتر کرداری خصوصیات سے قاری کو خود ہی اپنے مکالمے سے براہ راست متعارف کروا دیتا ہے۔ عبدالمغنی اس نظم میں کردار نگاری کے اسی پہلو کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شاعر نے دوسرے کی زبانی پرندے کے جسم کی تصویر کشی کی بجائے براہ راست پرندے ہی کی زبانی

اس کے کردار کی ایک بنیادی صفت کا ذکر کر دیا ہے...(۱۳)

اس کردار کے مکالمے سے اس کی جو کرداری خصوصیات سامنے آتی ہیں۔ انھیں ہم ایک جملے میں یوں سمیٹ سکتے ہیں کہ قوت اس کے باوجود زہد اور ان دونوں کے نتیجے میں بلند نگاہی۔ شاہین کے کردار کی یہی تین خصوصیات اس نظم میں نہایت خوبصورتی سے بیان کی گئی ہیں۔ اس طرح کہ ایک علامتی نظم ہونے کے باوجود اس کے اشعار سے ہم ''پرندوں کی دنیا کے درویش'' کا مجسم ہیولا ابھرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔

پہلے چار اشعار دیکھیے:

کیا میں نے اس خاکداں سے کنارا
جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجھ کو
ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ
نہ بادِ بہاری، نہ گلچیں، نہ بلبل
نہ بیماریِ نغمۂ عاشقانہ
خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم
ادائیں ہیں ان کی بہت دلبرانہ

ان اشعار میں شاہین نے اپنی خصوصیات بتاتے ہوئے واضح کیا ہے کہ

۱۔ میں نے اس خاندان سے کنارہ کر لیا ہے جہاں رزق کا نام آب و دانہ ہے۔
۲۔ مجھے بیابان کی خلوت خوش آتی ہے کیونکہ ازل سے میری فطرت راہبانہ ہے۔
۳۔ اس بیابان میں نہ بادِ بہاری ہے، نہ گلچیں، نہ بلبل اور نہ نغمۂ عاشقانہ کی بیماری۔
۴۔ اور خیاباں میں یہ سب چیزیں ہوتی ہیں جن کے باعث خیابانیوں کی ادائیں بہت دلبرانہ ہوتی ہیں لہٰذا ان سے پرہیز لازم ہے۔

محولہ بالا اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کردار نے کیسی دلفریب اشیا سے ہاتھ اٹھالیا ہے۔ اس ترکِ لذت سے اس کی قناعت اور زہد آشکار ہوتا ہے۔

اس سے اگلے شعر میں جب شاہین یہ کہتا ہے کہ بیاباں کی ہواؤں سے ہی جوانمردوں کی ضرب غازیوں جیسی ہو جاتی ہے:

ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری
جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ

تو دراصل ایسا کہنے سے اس کی مراد یہ ہے کہ چونکہ وہ خود بھی بیاباں کا باسی ہے اس لیے جواں مرد ہے اور ''ضربتِ غازیانہ'' کا حامل ہے۔ اسی طرح شاہین کی شانِ زہد اور توکل کا اظہار اس کے مکالمے کے درج ذیل ٹکڑے سے ہوتا ہے:

حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں میں
کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ

یہ کردار بالصراحت بیان کرتا ہے کہ فضا میں اس کا ''جھپٹنا'' پلٹنا' اور ''پلٹ کر جھپٹنا'' ''لہو گرم رکھنے کا اک بہانہ ہے' شکار کی لالچ یا خونریزی اس کا مقصودِ نظر قطعی نہیں ہے۔ گویا یہ کردار قوی و متحرک ہے' عیش کوش اور ظالم نہیں۔

اس کردار کی ایک اور خصوصیات اس کی آفاقیت ہے یعنی یہ ایک جگہ تک محدود نہیں رہتا۔ خود اس کردار کی زبانی اس کی اس خصوصیت کا بیان ملاحظہ کریں:

یہ پورب یہ پچھّم چکوروں کی دنیا
مرا نیلگوں آسماں بیکرانہ
پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں
کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

اگرچہ زیرِ مطالعہ نظم میں شاہین کا کردار علامتی معنویت کا حامل ہے مگر اقبال نے شاہین کی ایک پرندے کے طور پر متعلقہ خصوصیات (جو کہ اوپر بیان کی جا چکی ہیں) کا بیان نہایت عمدہ انداز میں کیا ہے۔ عبدالمغنی بھی اس نظم میں شاہین کے کردار کی علامتی معنویت سے قطع نظر خوبصورت کردار نگاری کو سراہتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اردو شاعر نے باضابطہ ایک ماہرِ علم الطیور Ornithologist کی طرح شاہین کی سیرت کی خصوصیات کا مطالعہ کیا ہے۔ اس کے بعد اور اسی گہرے مطالعے کی بنیاد پر اس کو اپنے ایک خاص خیال کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے اور علامتی اظہار میں بھی پرندے کی متعلقہ خصوصیات کی ضروری تصویر کشی ہے...'' (۱۴)

گویا زیرِ مطالعہ نظم ایک علامتی نظم ہے اور مذکورہ کردار ''شاہین'' ایک علامتی کردار ہے۔ اس کردار کی تمام تر صفات یعنی بے نیازی' ضربتِ غازیانہ' زہد' بلند نگاہی اور راہبانیت وغیرہ اقبال

کے مردِ مومن میں نمایاں طور پر جلوہ گر ہیں۔ اس لیے شاہین کا کردار اسی شخصیت کا ایک اشاریہ ہے۔ تاریخِ اسلام کے کئی ہیرو اسی شخصیت کا نمونہ ہیں۔ شاہین صفت مردِ مومن ''طارق کی دعا'' یہ ہے:

یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے
جنھیں تو نے بخشا ہے ذوقِ خدائی
دو نیم ان کی ٹھوکر سے صحرا و دریا
سمٹ کر پہاڑ ان کی ہیبت سے رائی
دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو
عجب چیز ہے لذتِ آشنائی
شہادت ہے مطلوب و مقصودِ مومن
نہ مالِ غنیمت نہ کشور کشائی

عزیز احمد اقبال کے ہاں شاہین کے کردار کی علامتی معنویت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شاہین بطور رمز ہمیں ارتقا یافتہ انسان کے قریب پہنچا دیتا ہے جسے اقبال نے درویش یا فقیر کہا ہے ...(۱۵)

سید عابد علی عابد لکھتے ہیں:

شاہین کہہ کر اقبال انسانِ کامل کے فقر کی طرف اشارہ کرتے ہیں ظاہر ہے کہ اس فقر سے مراد ترکِ دنیا نہیں وہ استغنا ہے جو دنیاوی جاہ و جلال اور دنیوی خوف سے بے نیاز ہو کر طلب اور جستجو کی منزلیں طے کرتا ہے اور بالآخر تسخیر کائنات کے مقام پر پہنچتا ہے...(۱۶)

مگر سوال یہ ہے کہ مردِ مومن کے کردار کی علامتی پیشکش کے لیے اقبال ''شاہین'' ہی کا انتخاب کیوں کیا؟ اقبال کے اپنے ایک مکتوب سے اس بات کی توضیح ہو جاتی ہے۔ لکھتے ہیں۔

''شاہین کی تشبیہ محض شاعرانہ تشبیہ نہیں۔ اس جانور میں اسلامی فقر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ خوددار اور غیرت مند ہے کہ اور کے ہاتھ کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا' بے تعلق ہے کہ آشیانہ نہیں بناتا۔ بلند پرواز ہے' خلوت پسند ہے' تیز نگاہ ہے ''(۱۷)

زیرِ مطالعہ نظم میں اقبال نے شاہین کا علامتی کردار بالواسطہ طریق کار سے پیش کیا ہے یعنی

خود اس کا تعارف کروانے کی بجائے' اس پرندے کی زبانی ہی صیغۂ واحد متکلم کے ذریعے' اس کی کردار نگاری ہے۔ مگر کہیں کہیں کلام اقبال میں شاہین کے علامتی کردار کی پیشکش براہِ راست طریق کار سے بھی ملتی ہے یعنی اقبال خود اس پرندے کی خصوصیات کا تعارف کرواتے نظر آتے ہیں مثلاً:

غیرت ہے طریقتِ حقیقی
غیرت ہے فقر کی تمامی
اے جانِ پدر نہیں ہے ممکن
شاہیں سے تدرو کی غلامی

علامتی کردار کی پیشکش کے باعث' اس نظم میں ذو معنویت نے جنم لیا ہے۔ بظاہر تو یہ معنویت سامنے آتی ہے کہ شاہین محولہ بالا کرداری خصوصیات کا حامل ہے مگر دراصل شاعر کی مراد یہ ہے کہ مرد مومن شاہین جیسے فقر کا حامل ہوتا ہے۔ گویا اقبال نے معروضی انداز اپناتے ہوئے' اپنے فلسفۂ مرد مؤمن کی ترویج کے لیے شاہین کے علامتی کردار کا سہارا لیا ہے۔

نظم کی ظاہری معنویت کے حساب سے دیکھا جائے تو اقبال نے ''شاہین'' کے کردار کی پیشکش نہایت موزونیت سے کی ہے۔ اس کا بیابان میں رہنا' کارِ آشیاں بندی سے پرہیز اور بلند پروازی وغیرہ کا بیان اس کی طبعی خصوصیات کے عین مطابق ہے۔ تاہم شاہین کو جو مکالمہ کرتے دکھایا گیا ہے وہ اگرچہ کردار کی موزونیت کے خلاف سہی (کیونکہ شاہین عام انسانوں کی طرح بولتا نہیں ہے) تاہم اس سے نظم میں فنی حسن پیدا ہوا ہے کیونکہ شاہین کے کردار کو بولتے ہوئے دکھانا شاعرانہ متخیلہ کا کرشمہ ہے اور یہ امر فنی لحاظ سے قابلِ تحسین گردانا جاتا ہے۔

جہاں تک مکالموں کی موزونیت کا تعلق ہے۔ شاہین کا مکالمہ اگرچہ شعری ضرورت کے تحت ہے اور عام بول چال سے ہٹ کر ہے مگر اس میں عام گفتگو کا سا لہجہ ہے۔ جس نے مکالمہ کو حسن بخشا ہے۔

بحیثیت مجموعی اقبال کی یہ نظم ہے اپنی گہری علامتی معنویت اور علامتی کردار کی خوبصورت پیشکش کے باعث' ایک قابلِ داد کرداری نظم ہے۔

ن۔م۔راشد (۱۹۱۰ء تا ۱۹۷۷ء)

راشد جدید اردو نظم کے اولین معماروں میں سے تھے۔ ان کی شاعری روایتی شاعری سے فنی

اور معنوی انحراف کی ایک مثال ہے۔اس لیے ناقدین ان کی شاعری کو کردار کی شاعری قرار دیتے ہیں۔

ان کے کلام سے ایک ایسے آدرشی انسان کا تصور ابھرتا ہے جو آفاقیت کا حامل ہے یعنی رنگ، نسل اور قومیت کے محدود تصور سے ماورا ہے۔اس ضمن میں وہ بہت سی نظموں میں ''نئے انسان'' کی آمد کی نوید سناتے ہیں مگر ساتھ ہی ساتھ موجودہ انسان کے تخلیقی بانجھ پن پر اکثر نظموں میں نوحہ کناں بھی نظر آتے ہیں۔راشد کے انہی رجحانات کے پیشِ نظر ہم نے ان کی تین نظموں ''اسرافیل کی موت''، ''وزیرے چنیں'' اور ''سباویراں'' کو تجزیاتی مطالعے کے لیے چنا ہے۔

سباویراں (۱۸)

ایران میں اجنبی میں شامل زیرِ مطالعہ نظم میں حضرت سلیمان علیہ السلام کے اساطیری کردار کے ذریعے شاعر نے علامتی انداز میں زندگی کی لاحاصلی، بے معنویت اور روحانی و تخلیقی سطح پر بنجر پن کا نوحہ کیا ہے۔اس نظم میں قدیم اسطوری فضا کو از سرِ نو تخلیق کیا گیا ہے یعنی اسطور سے وابستہ تمام جزئیات نئی صورتِ حال کے اظہار کے لیے استعمال کی گئی ہیں۔قرآن کے مطابق ملک سبا زرخیزی اور شادابی کا آئینہ دار تھا اور حضرت سلیمان علیہ السلام اس کے عظیم الشان اور بااختیار ترین فرمانروا تھے۔خداوند کریم نے انھیں اس قدر عظیم الشان شہنشاہی عطا کی تھی کہ جن و انس تو کیا، ہوا تک ان کے اختیار میں تھی۔قرآن پاک میں حضرت سلیمان علیہ السلام اور ان کی بادشاہت کا ذکر سورہ السبا میں مذکور ہے۔لکھا ہے:

ولسلیمن الریح غدوھا شھر و رواحھا شھر و اسلنا له عین القطر ومن الجن من یعمل بین یدیه باذن ربه ومن یزغ منھم عن امرنا نذقه من عذاب السعیر ○ یعملون له ما یشاء من محاریب و تماثیل و جفان کالجواب و قدور رسیت (السبا: ۱۲ تا ۱۳)

ترجمہ: ''اور سلیمان پیغمبر کے لیے ہم نے ہوا کو تابعدار کر دیا۔ وہ صبح کو ایک مہینے کی راہ لے جاتی اور شام کو ایک مہینے کی راہ لے جاتی اور ہم نے اس کے لیے تانبے کا ایک چشمہ بہا دیا تھا (وہ کان سے پانی کی طرح نکلتا) اور جنوں میں سے کئی جن اس کے سامنے کام کرتے تھے اس کے مالک کے حکم سے اور ہم نے کہہ دیا تھا کہ جو کوئی جن ہمارے حکم سے پھرے گا (سلیمان علیہ السلام کی اطاعت نہ کرے گا) ہم اس کو دوزخ کے عذاب کا مزا چکھا دیں گے۔ یہ جنات اس کے لیے عالیشان عمارتیں بناتے تھے (یا مسجدیں یا قلعے) اور مورتیں اور حوض کی طرح (بڑے بڑے) پیالے اور جمی ہوئی دیگیں...''

مذکورہ بالا آیات میں حضرت سلیمان علیہ السلام کی پرشکوہ بادشاہت کا حال بیان کیا گیا ہے۔

وہ جس ملک پر حکمران تھے یعنی ملکِ سبا' قرآن پاک میں مذکورہ سورت میں اس کی شادابی کے متعلق بتایا گیا ہے کہ یہاں میوؤں سے لدے پھندے دو باغات تھے جو یہاں کے تمام باسیوں کو خوراک بہم پہنچانے کے لیے کافی تھے۔

زیرِ مطالعہ نظم میں قرآنی واقعے کے برعکس صورتِ حال پیش کی گئی ہے۔ ن۔م۔راشد نے سلیمان علیہ السلام کو ایک بااختیار حکمران کی بجائے' بے بس' غمگین' پریشان' مایوس اور مبتلائے ضعف کردار کے طور پر پیش کیا ہے اور سلیمان علیہ السلام سے متعلقہ شکوہ کی علامت ''سبا'' کا منظر بھی ویرانی اور بربادی پر مبنی ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اپنے مضمون ''شعری علامتیں۔ا'' میں ''سبا ویراں'' کو ایک مکمل اور خوبصورت علامتی نظم قرار دیا ہے اور اس میں اسطور سازی کا ذکر بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''سبا ویراں' ایک بھرپور علامتی نظم ہے۔ نظم کا پورا تار و پود علامتی طور پر وجود میں آتا ہے۔ اردو کی بہت کم علامتی نظموں میں ایسا گہرا تاثر' فکری گہرائی' صوتی دلکشی اور تاریخ وتہذیب کے عمل کا شعور اور ایسا حزینہ آہنگ مل سکے گا۔ 'سلیمان' اور 'سبا' دو ایسی تاریخی علامتیں ہیں کہ جن کے ساتھ عظمت و شوکت کا تصور وابستہ ہے لیکن راشد نے ان علامتوں کے زوال' بے بسی اور تباہی کا منظر نامہ بنایا ہے...'' (۱۹)

اس نظم میں ''سلیمان'' کا یہ اسطوری کردار ایسے انسانوں کی علامت ہے جو تخلیقی بنجر پن کا شکار ہیں۔ راشد نے اس علامتی کردار کی پیشکش میں کردار نگاری کا براہ راست طریق کار اپنایا ہے یعنی کردار کے مکالموں یا خود کلامی کے ذریعے اسے متعارف کروانے کی بجائے' خود اپنے بیان سے براہِ راست اس کی ظاہری کرداری خصوصیات کو پیش کیا ہے۔

''سلیمان'' کی کردار نگاری کرتے ہوئے' راشد نے اس کی حلیہ نگاری میں کمال درجے کی ہنرمندی کا ثبوت دیا۔ اس کا ظاہری حلیہ' اس کی نفسی کیفیات (یعنی مایوسی' دُکھ اور پریشانی کے لحاظ سے) موزونیت کا حامل ہے۔ نیز حلیہ نگاری میں اختصار اور جامعیت کے عنصر نے چار چاند لگا دیئے ہیں مثلاً ذیل کے مصرعے میں ایجاز و اختصار کا اعجاز ملاحظہ کریں:

سلیماں سر بزانو' ترش رو' غمگیں' پریشاں مو

دیکھیے راشد نے کس قدر حسن اور خوبصورتی سے ایک ہی مصرعے میں ''سلیمان'' کے کردار کے حزن و ملال کی کیفیت میں ظاہری حلیے کا نقشہ کھینچ کر رکھ دیا ہے۔ یہ کردار عالمِ پریشانی میں گھٹنوں پر سر دھرے بیٹھا ہے۔ اس کے چہرے سے ناخوشی ہویدا ہے' غم واندوہ کی اس کیفیت کا مزید ثبوت یہ ہے کہ اس کے بال تک بکھرے ہوئے ہیں۔

نظم کے آخری حصے میں بھی اس کردار کی نفسی کیفیات کی عکاسی نہایت عمدہ ہے۔ آخری تین مصرعے دیکھیے:

سلیماں سر بزانو'
اب کہاں سے قاصدِ فرخندہ پے آئے؟
کہاں سے کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے؟

گویا یہ کردار مایوسی کی انتہاؤں پر پہنچ چکا ہے۔ یہ منظر کس قدر روح فرسا ہے کہ اس کا جینے کا حوصلہ ختم ہو چکا ہے اور نفسیاتی ترتیب بکھر گئی ہے۔ اس کی تمنائیں اور اُمیدیں بھی دم توڑ چکی ہیں' یہ اپنے دکھوں کے خاتمے کے لیے کسی "قاصدِ فرخندہ پے" کی آمد یا اپنے "کاسۂ پیری" میں جوانی کی "مے" بھرے جانے کو امرِ ناممکن سمجھنے لگا ہے۔ گویا اس کردار کا حال' مستقبل سے کٹ کر ایک بے جان عضو کی طرح لٹک کر رہ گیا ہے۔

زیرِ مطالعہ نظم میں اس کردار کی پریشانی اور غم واندوہ کا سبب بھی بیان کیا گیا ہے۔ یہ اس کی مملکت سبا کی ویرانی و بربادی ہے جو اس کے لیے دکھوں اور مایوسیوں کا پیغام ثابت ہوئی ہے۔ بات محض ویرانی پر ختم نہیں ہو جاتی بلکہ سبا تو آسیبوں کا مسکن بن گیا ہے یعنی اس پر نادیدہ قوتیں غالب آ گئی ہیں۔ مصائب و آلام نے اس مملکت کی راہ دیکھ لی ہے۔ یہاں سبزہ تو کیا' خشک گھاس کے تنکے بھی نہیں رہے۔ ہوائیں بارشوں کو ترس کر رہ گئی ہیں۔ پرندوں کی چہچہاہٹیں دم توڑ گئی ہیں اور وہ اپنی چونچیں پروں میں دبائے' ڈرے سہمے بیٹھے ہیں۔ انسانوں کی قوتِ گویائی سلب ہو چلی ہے۔

نظم میں مرکزی کردار "سلیمان" کی پریشانی کا سبب بتاتے ہوئے' پرندوں اور سبا کے باشندوں کے ضمنی کردار بھی سامنے آئے ہیں۔ یہ ضمنی کردار بھی تباہی' بربادی اور بنجر پن کی علامت بن کر ابھرے ہیں اور ان کی ظاہری حالت پر جو جمود اور انفعالیت طاری ہے یہ ان کی باطنی پریشانی' خوف اور دُکھ کی غمازی کر رہے ہیں۔

علاوہ ازیں چند غائب کرداروں کا ذکر بھی آیا ہے جو اس نظم کی تمثیل کے پردے سے غائب ہو چکے ہیں۔ مگر نظم میں دکھائی جانے والی سبا کی ویران مملکت کی سرزمین پر رہ جانے والے ان کی "نقشِ پا" بتاتے ہیں کہ یہ کردار بھی اس ملک سبا میں آئے تھے۔ راشد نے ان کرداروں کو "غارتگر" کا نام دیا ہے۔ جو کسی "عیار" کے کہنے پر یہاں تباہی و بربادی پھیلانے آئے تھے۔ نظم کی علامتی بنت سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ "عیار" اور "غارتگروں" کے یہ کردار بھی علامتی معنویت کے حامل

ہیں۔ ان ضمنی کرداروں کی علامتیت کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر تبسم کاشمیری اپنے مضمون ''شعری علامتیں۔ ا'' میں رقمطراز ہیں:

''...یہ نظم ''ایران میں اجنبی'' میں شامل ہے اور اس کا پس منظر جنگِ عظیم دوم کے بعد کا ایران ہے جو سیاسی و ملکی انحطاط کے سبب غیر ملکی استعماریت کا شکار ہو گیا تھا۔ لہٰذا 'غارت گر' نو آبادیاتی طاقتوں کی علامت ہے جنھوں نے ایران کو لوٹ کر برباد کر دیا تھا۔'' (۲۵)

اسی طرح ''عیار'' اِن ''غارتگروں'' کے حکمرانوں کی علامت ہیں جن کے کہنے پر یہ ''غارتگر'' ایران کو استعماریت کے شکنجے میں جکڑنے کی غرض سے آئے۔

زیرِ مطالعہ نظم میں' کردار نگاری کے علاوہ شاعر نے اپنے تاثرات بھی پیش کیے ہیں۔ ذیل کے مصرعے دیکھیے:

جہانگیری' جہانبانی' فقط طرّارۂ آہو'
محبت شعلہ پرّاں' ہوس بوئے گلِ بے بو
زرازِ دہر کم تر گو!

ان مصرعوں میں دراصل شاعر نے اس تاثر یا نتیجے کو پیش کیا ہے جو اس نے سلیمان کے کردار کی بدحالی سے اخذ کیا ہے۔ جب شاعر دیکھتا ہے کہ سلیمان علیہ السلام جیسا عظیم بادشاہ اس درجہ ابتر حالی کا شکار ہے تو اس پر یہ ''رازِ دہر'' منکشف ہوتا ہے کہ دنیا میں کچھ دائمی نہیں۔ بادشاہی' ہرن کی چوکڑی کی مانند پل بھر کے لیے ہے۔ محبت اُڑتی ہوئی چنگاری کی طرح ہے جو ایک پل ہے اور دوسرے ہی پل معدوم ہو جاتی ہے۔ ہوس بھی 'بوئے گل بے بو' کی مانند ہے۔

اس نظم میں ''سلیمان'' کے کردار میں حرکت اور حرارت مفقود ہے مگر حضرت سلیمان علیہ السلام کے روایتی اساطیری کردار اور اس کے اردگرد کی اساطیری فضا کی ازسرِ نو تشکیل نے نظم کو انفرادیت اور علامتی حسن بخشا ہے۔ راشد نے ''سلیمان'' کے علامتی اسطوری کردار کی پیشکش میں موزونیت کو ملحوظ رکھا ہے یعنی نظم کی نوحہ کناں فضا اور ملک سبا کی ویرانی کے پس منظر میں اس کردار کی اداسی' غمگینی' ترش روئی اور پریشان موئی نہایت موزوں معلوم ہوتی ہے۔ اپنی انفرادی اور علامتی پیشکش کے باعث ''سلیمان'' کا کردار ڈرامائی کرداروں (Round Characters) کی ذیل میں آتا ہے۔

جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے نظم میں شاعر نے کردار نگاری کے ہمراہ اپنے تاثر کو بھی پیش کیا ہے مگر یہ تاثر نظم کی تمثیل پر حاوی نہیں ہوا اور مجموعی طور پر کردار نگاری ہی اس نظم میں ایک واضح عنصر بن

کر ابھری ہے۔ نیز شاعر کے تاثر کے بیان سے اس نظم کی معنویت اور حزینہ تاثیر میں اضافہ ہوا ہے۔

بحیثیت مجموعی ''سباویراں'' کا آہنگ ایک عظیم نوحے کا آہنگ ہے۔ اس کا سوز و ساز، اس کی مایوس پکار، اس کے علامتی کرداروں کی گہری معنویت، کسی ایک جدید نظم میں یہ باتیں مشکل ہی سے جمع ہوئی ہوں گی۔ اس لیے ہم اس نظم کو عظیم ترین کرداری نظموں میں سے ایک قرار دے سکتے ہیں۔

اسرافیل کی موت (۲۱)

لا=انسان میں شامل زیرِ مطالعہ نظم اسطوری علامتی کرداری نظموں کی ذیل میں آتی ہے۔ راشد نے اس میں اسرافیل کی اساطیری کردار کو نئے علامتی مفاہیم عطا کیے ہیں۔

اسلامی روایت کے مطابق خدا کے مقرب فرشتے چار ہیں۔ جبرائیل، میکائل، اسرافیل اور عزرائیل۔ ان سب کو مختلف فرائض تفویض کیے گیے ہیں۔ ان فرشتوں میں سے اسرافیل کے ذمے یہ کام لگایا گیا ہے کہ یہ صور پھونکے گا جس سے قیامت برپا ہو جائے گی۔ زمین و آسمان کے مظاہر تباہی کا شکار ہو جائیں گے اور قبروں میں لیٹے مردے اُٹھ کھڑے ہوں گے۔ بہ الفاظ دیگر مردوں کو دوبارہ زندگی بخشی جائے گی اور اس روز انھیں اعمال کا جوابدہ ہونا ہوگا کسی کو اس جوابدہی سے مستثنیٰ قرار نہیں دیا جائے گا۔ قرآن پاک میں جابجا روزِ قیامت صور پھونکے جانے اور قیامت کے دن کا نقشہ مذکور ہے۔ احادیث سے اس امر کی توضیح ہوتی ہے کہ یہ صور خدا کے مقرب فرشتے اسرافیل علیہ السلام پھونکیں گے۔ قرآن پاک میں صور پھونکنے کا ذکر سورہ الحاقہ میں ان الفاظ میں ہے:

> **فاذا نفخ فی الصور نفخه واحد ○ وحملت الارض والجبال فدکتا دکة واحدة ○ فیومئذ و قعت الواقعة ○ وانشقت السمآء فهی یومئذ واهیة ○ والملک علیٰ ارجاءها ط ویحمل عرش ربک فوقهم یومئذ ثمنیة ○ یومئذ تعرضون لاتخفی منکم خافیة ○ (الحآقه: ۱۳ تا ۱۸)**

ترجمہ: ''پھر جب صور ایک بار پھونکا جائے گا اور زمین اور پہاڑ دونوں کو اٹھا کر (اپنی جگہ سے اکھاڑ کر) ایک بارگی ٹکرا دیا جائے گا۔ اس دن ہو پڑنے والی (قیامت) ہو پڑے گی اور آسمان پھٹ جائے گا۔ وہ اس دن پھسپھسا (کمزور) ہو جائے گا اور فرشتے (جو آسمان پر رہتے ہیں) وہ اس کے کناروں پر آ جائیں گے اور تیرے مالک کا تخت اس دن آٹھ فرشتے اٹھائے ہوئے ہوں گے۔ اس دن خدا کے سامنے لائے جاؤ گے تمہارا کوئی بھید اس سے چھپا نہیں رہے گا۔''

زیرِ مطالعہ نظم میں اگر چہ راشد نے ''اسرافیل'' کو اس روایت کے مطابق ''خداؤں کا مقرب'' اور ''آسمانوں کی ندائے بے کراں'' کہا ہے مگر اسے قیامت کا فرشتہ قرار دینے کی بجائے آواز کا فرشتہ کہا ہے جو کائنات میں جب قیامت کے روز صور پھونکے گا تو مردہ انسان زندہ ہو جائیں گے اور انھیں قوت گویائی مل جائے گی۔ گویا یہ فرشتہ انھیں اپنے صور کی آواز سے تخلیق نو بخشے گا، انھیں ایک نئی زندگی عطا کرے گا۔ نظم کے اس حصے میں ''اسرافیل'' کے کردار کی اس خصوصیت کا بیان ملاحظہ کریں:

وہ خداؤں کا مقرب، وہ خداوندِ کلام
صورتِ انسانی کی روح جاوداں
آسمانوں کی ندائے بیکراں

راشد نے اس نظم میں اسرافیل کے اساطیری کردار سے وابستہ تصورات سے جو انحراف کیا ہے اور اسے خداوند کلام کہہ کر متعارف کروایا ہے۔ اس کی نشاندہی کرتے ہوئے ڈاکٹر آفتاب احمد اپنے مضمون ''شاعروں کا شاعر 1-'' میں لکھتے ہیں:

''اسرافیل اور اس کے صور سے جو تصورات وابستہ ہیں راشد نے ان سے قطع نظر کر کے اسرافیل کو آواز کا فرشتہ اور اس کی موت کو آواز یعنی ہر قسم کے تخلیقی اظہار کی موت قرار دیا ہے...'' (۲۲)

راشد نے اس کردار کی پیشکش میں ایک تو اسے نئی معنویت دی ہے اور علامتی مفہوم بخشا ہے دوسرے اس کی ظاہری کردار نگاری کرتے ہوئے، کردار نگاری کا براہِ راست طریق کار اپنایا ہے۔ محولہ بالا مصرعوں سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے نیز ذیل کے مصرعوں میں ''اسرافیل'' کے کردار کا تعارف شاعر کی زبانی دیکھیے:

وہ مجسم ہمہمہ تھا، وہ مجسم زمزمہ
وہ ازل سے تا ابد پھیلی ہوئی غیبی صداؤں کا نشاں!

اسرافیل کی کردار نگاری میں راشد کے ہاں تجسیم نگاری کا عنصر بھی ملتا ہے اور انھوں نے اس مجرّد کردار کو متعارف کرواتے ہوئے اسے مجسم روپ دے دیا ہے۔ اس ضمن میں قابلِ ذکر امر یہ ہے کہ راشد نے اپنے تہذیبی لاشعور کے زیرِ اثر ''اسرافیل'' کو ایک مشرقی بزرگ کا جسم عطا کیا ہے جو دستار باندھے ہوئے ہے باریش ہے اور گیسو رکھتا ہے ذیل کے مصرعے دیکھیے:

اس کی دستار، اس کے گیسو، اس کی ریش کیسے خاک آلودہ ہیں۔

تجسیم کا یہ رجحان نظم میں ایک اور جگہ بھی ملتا ہے جہاں راشد نے ''اسرافیل'' کی موت کا نقشہ کھینچا ہے۔ وہاں خدا کے مجرد وجود کی بھی تجسیم کردی ہے اور اسے اسرافیل کی موت پر روتے

ہوئے دکھایا ہے:

حضرتِ یزداں کی آنکھیں غم سے تار

درج بالا مصرعے میں اس تجسیم کے عنصر کے باعث نظم کے حزنیہ تاثر کو تقویت ملی ہے۔
علاوہ ازیں راشد نے ''اسرافیل'' کی کردار نگاری کرتے ہوئے اس کے صور کا بھی ذکر کیا ہے جو اس کی شخصیت کا لازمہ ہے۔ اسرافیل اور صور ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں اس لیے ''اسرافیل'' کی کردار نگاری ''صور'' کے ذکر کے بغیر ادھورے پن کا شکار ہو جاتی ہے۔ چنانچہ راشد ''اسرافیل'' کے کردار کی پیشکش کی ذیل میں صور کا ذکر نہیں بھولے۔ ذیل کے مصرعے ملاحظہ کریں:

ریگِ ساحل پر چمکتی دھوپ میں چپ چاپ
اپنے صور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے۔

اسی طرح نظم میں آگے چل کر ایک اور جگہ ''اسرافیل'' کے ساتھ صور کا ذکر دیکھیے:

کیسے اس کا صور، اُس کے لب سے دور
اپنی چیخوں' اپنی فریادوں میں گم
جھلملا اٹھتے تھے جس سے دیر وزود

زیرِ مطالعہ نظم میں بہت سے کردار ایسے بھی ہیں جو ضمنی حیثیت کے حامل ہیں اور ان کی پیشکش میں ''تصویری جھلک'' دکھانے کا سا انداز غالب ہے۔
ان تصویروں میں سے بعض متحرک ہیں مثلاً اسرافیل کی موت پر روتے ہوئے فرشتوں، انسانوں اور خدا کا ذکر اس ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ درج ذیل مصرعے دیکھیے

حلقہ در حلقہ فرشتے نوحہ گر
ابن آدم زلف در خاک ونزار
حضرت یزداں کی آنکھیں غم سے تار

علاوہ ازیں چند کرداروں کی خاموش ''تصویری جھلکیاں'' بھی اس نظم میں مل جاتی ہیں مثلاً:

سننے والوں کے دلوں کے تار چپ!
طائرانِ منزل و کہسار چپ!
اہلِ دل جو آج گوشہ گیر و سرمہ در گلو!

نظم کے آخر میں کردار نگاری پر شاعر کا تاثر غالب آتا محسوس ہوتا ہے بالخصوص نظم کے ذیل

کے ٹکڑے سے، شاعر کا تاثر، کردار نگاری پر نمایاں طور پر غالب ہے:

مرگِ اسرافیل سے
اس جہاں پر بند آوازوں کا رزق
مطربوں کا رزق، اور سازوں کا رزق
اب مغنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا
سننے والوں کے دلوں کے تار چپ!
اب کوئی رقاص کیا تھرکے گا، لہرائے گا کیا
بزم کے فرش و در و دیوار چپ!
اب خطیبِ شہر فرمائے گا کیا
مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ!
فکر کا صیاد اپنا دام پھیلائے گا کیا
طائرانِ منزل و کہسار چپ!......الخ

نظم میں شاعر کے اس طویل تاثر کے جگہ پانے سے نظم کی معنویت کو قطعی زک نہیں پہنچی بلکہ اس تاثر کے اظہار سے جو محولہ بالا ضمنی کرداروں کی ''تصویری جھلکیاں'' سامنے آئی ہیں، ان میں کرداروں کی نفسی کیفیات کے بیان سے نظم کی تاثیر دو چند ہو گئی ہے۔

جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے ''اسرافیل'' کا کردار اس نظم میں علامتی ہے اور یہ آواز اور تخلیق کا نمائندہ ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے بھی اپنے مضمون ''شعری علامتیں 1-'' میں اس کردار کی علامتیت کی یہی وضاحت پیش کی ہے نیز اس کردار کی موت کی علامت کے مفہوم کو بھی واضح کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

''...... روایتی معنوں میں اسرافیل محشر کے روز صور پھونکے گا جس سے تمام مردے زندہ ہو جائیں گے۔ مگر راشد نے 'اسرافیل' کو کائنات کے جمود، سکوت اور انحطاط کو ختم کر کے دوبارہ زندگی بخشنے والی علامت سے تعبیر کیا ہے۔

اسرافیل کا وجود... راشد کے ہاں زندگی کی علامت ہے کائنات میں زندگی لحہ بہ لحہ تبدیل اور تخلیق ہوتی ہے اور یہ کائنات اپنے تمام مظاہر کے ساتھ مسلسل حرکت کرتی رہتی ہے۔ اسرافیل کے وجود ہی سے یہ کارخانۂ حیات، تغیرات کے نہ ختم ہونے والے سلسلوں سے گزرتا ہے۔ یہ تغیر ہی بقائے کائنات کا ضامن ہے۔

'اسرافیل کی موت' علامت ہے کہ کائنات کا تغیر ختم ہو گیا۔ انقلابِ حیات کا عمل معطل ہو گیا۔ اس

جہاں کی تمام بالیدگی رک گئی اور حیات و کائنات کے تخلیقی اور نامیاتی عمل بنجر ہو گئے۔
'اسرافیل کی موت' ایک ہمہ گیر علامت ہے جو علوم و فنون اور انسان سے منسلک تمام تر سلسلۂ دانش کی موت ہے۔" (۲۳)

زیرِ مطالعہ نظم میں "اسرافیل" کے اساطیری کردار سے وابستہ جزئیات و تصورات کی از سرِ نو تشکیل سے، کہانی پن کے عنصر نے جنم لیا ہے جس سے نظم میں دلچسپی کا عنصر بڑھ گیا ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ نظم اپنی انفرادیت، گہرے علامتی مفہوم کی کامیاب ترسیل اور علامتی کرداروں کی خوبصورت پیشکش کے باعث، بلند پایہ کرداری نظم ہے۔

وزیرے چنیں (۲۴)

زیرِ مطالعہ نظم ایران میں اجنبی کے دوسرے حصے میں شامل تیرہ کینٹوز میں سے ایک ہے نظم کی بُنت میں داستانوی فضا نمایاں ہے۔ بالخصوص "شہرزاد" کا کردار مشہور عربی الاصل داستان "الف لیلیٰ" سے ماخوذ ہے جس کی پیشکش سے نظم میں داستانوی رنگ گہرا ہوا ہے اس کردار سے ایک ہزار ایک کہانیاں ایک ہزار ایک راتوں تک سنانے کی روایت منسوب ہے۔ نظم کے آغاز میں ہی ہم ایک داستان گو یا راوی کے کردار سے ملتے ہیں جو ہمیں تمام قصہ سنا رہا ہے۔ یہ داستان گو داستان کہیں درمیان سے شروع کرتا ہے یہ کردار "شہرزاد" کی کہانیاں سنانے کی سات سو آٹھویں رات کا ذکر کر رہا ہے اس داستان گو کی زبانی قصہ سنیے

... تو جب سات سو آٹھویں رات آئی:
تو کہنے لگی شہرزاد:
اے جواں بخت
شیراز میں ایک رہتا تھا نائی

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے راوی کا یہ کردار ہمیں "شہرزاد" کے کردار سے متعارف کرواتا ہے اور بقیہ کرداروں سے ہم "شہرزاد" کی زبانی واقف ہوتے ہیں۔ شاعر نے کہیں بھی براہِ راست کسی کردار کا براہ راست تعارف نہیں کروایا۔ بہ الفاظ دیگر اس نظم میں راشد نے کردار نگاری کی بالواسطہ تکنیک کا استعمال کیا ہے اور کرداروں کے مکالمے اور حرکات و سکنات سے ان کی شخصیت سامنے آتی ہے۔

زیرِ مطالعہ نظم میں "وزیر" کا کردار مرکزی حیثیت کا حامل ہے۔ دیگر ضمنی کرداروں میں، نائی، خواجہ سرا، شہرزاد اور داستان گو وغیرہ شامل ہیں۔ داستان گو اور شہرزاد کے کردار نظم میں بنیادی اہمیت

کے حامل ہیں کیونکہ انہی کے ذریعے ہم نظم میں بیان کردہ دیگر کرداروں سے متعارف ہوتے ہیں۔
وزیر کا کردار مرکزی حیثیت کا حامل ہے مگر نظم میں یہ علامتی مفہوم رکھتا ہے۔ ظاہری سطح پر اس کردار کی جو شخصیت سامنے آتی ہے اس کے مطابق یہ کردار شہر شیراز میں عمدہ وزارت پر فائز ہے اور کہنہ سال ہے۔ اس وزیر کے کردار کے گرد جس کہانی کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔ وہ قاری کے لیے باعث دلچسپی ہے۔ سیدھے سادے لفظوں میں کہانی کچھ یوں ہے کہ ایران کے شہر شیراز میں یہ کہنہ سال وزیر عہدۂ وزارت پر فائز تھا۔ اسی شہر میں ایک نائی بھی تھا جو دماغوں کی صفائی کے ہنر میں کامل تھا۔ ایک روز مذکورہ وزیر کا اس نائی کی دکان کے باہر سے گزر ہوا تو اس نے بھی دماغ کی صفائی کروانے کا سوچا۔ چنانچہ وہ نائی کے پاس گیا۔ نائی نے اس کے دماغ کی صفائی کی غرض سے اس کی کھوپڑی میں سے دماغ نکالا ہی تھا کہ ایک خواجہ سرا دربارِ سلطان سے وزیر کی طلبی کا حکم لے کر آ پہنچا۔ جس پر گھبراہٹ اور جلدی میں وزیر دماغ کے بغیر ہی دربار میں حاضر ہونے چلا گیا۔ اگلے روز اُس نے نائی سے آکر اپنے دماغ کے متعلق پوچھا تو اس نے بتایا کہ دماغ تو پڑوسی کی بلی کھا گئی ہے چنانچہ اگر وزیر اجازت دے تو اس کی کھوپڑی میں وہ کسی اور حیوان کا مغز لگا دے گا۔ وزیر نے اجازت دے دی۔ نائی نے وزیر کی کھوپڑی میں بیل کا مغز لگا دیا اور پھر لوگوں نے دیکھا کہ وزیر عقل و دانش اور امورِ مملکت کی انجام دہی میں پہلے سے زیادہ چاق و چوبند ہو گیا۔
وزیر کا کردار راشد کا تخلیق کردہ علامتی کردار ہے اور اس کے ارد گرد بنی گئی کہانی کی مختلف جزئیات میں بین السطور جو طنز مستور ہے، اُس سے اِس کردار کے علامتیت کی وضاحت ہوتی ہے۔ وزیر سے مراد کوئی خاص شخص نہیں ہے بلکہ یہ وزیر ایران کے علاوہ کہیں کا بھی ہو سکتا ہے۔
اس مرکزی کردار کی پیشکش میں راشد نے ''شہرزاد'' کی زبانی اس کی جو حرکات و سکنات اور اعمال کی تفصیل بیان کی ہے۔ بین السطور یہ طنزیہ مفہوم کی حامل ہیں۔ شاعر دراصل کہنا یہ چاہتا ہے کہ اہلِ وزارت، بادشاہوں کے سامنے خوشامدانہ رویہ اختیار کرتے ہیں اور بلا سوچے سمجھے ان کی ہاں میں ہاں ملا دیتے ہیں۔ ان کا مقصد محض بادشاہ کی خوشنودی کا حصول ہوتا ہے اس لیے وہ امورِ مملکت میں بادشاہ کے فیصلوں پر کوئی اعتراض نہیں کرتے۔ گویا یہ لوگ اپنے دماغ کا چنداں استعمال نہیں کرتے۔ ''شہرزاد'' کی زبانی وزیر کا دربارِ سلطانی سے بلاوے پر ردِّعمل ہمارے بیان کا ثبوت ہے:

اور اُس پر
سراسیمہ ہو کر جو اُٹھا وزیر ایک دم،

رہ گیا پاس دلاک کے مغز اس کا
وہ بے مغز سر لے کر دربارِ سلطاں میں پہنچا!

''شہرزاد'' کے مکالموں میں راشد نے عمداً غلط بیانی کا عنصر اُبھارا ہے مثلاً جب وزیر کی کھوپڑی میں نائی بیل کا دماغ لگا دیتا ہے تو ''شہرزاد'' کا بیان ہے کہ وہ وزیر پہلے سے عقل مند ہو گیا۔ ''شہرزاد'' کا مذکورہ مکالمہ دیکھیے:

تو لوگوں نے دیکھا
جنابِ وزارت پناہ اب
فراست میں
دانش میں
اور کاروبارِ وزارت میں
پہلے سے بھی چاق و چوبند تر ہو گئے ہیں!

حالانکہ ہم جانتے ہیں کہ بیل موٹی عقل والا یا کم عقل مشہور ہے۔ ''شہرزاد'' کے مکالمے میں غلط بیانی کے التزام سے، راشد کا مقصود طنزیہ عنصر اُبھارنا ہے اور یہی طنز نظم کی علامتیت سمجھنے میں کلیدی حیثیت کا حامل ہے۔

نظم کی علامتی معنویت سے قطع نظر، اس کے کرداروں کے مکالمے موزونیت کے حامل ہیں مثلاً راوی کا کردار چونکہ ایک داستان سنا رہا ہے اور سامعین کی دلچسپی سمیٹنے کے مختلف حربے استعمال کرنا ایک داستان گو کی سرشت میں شامل ہوتا ہے اس لیے یہ داستان کو مشہور الف لیلیٰ داستان کے ایک کردار یعنی ''شہرزاد'' کی زبانی داستان بیان کرتا ہے جس سے اس کا بیان اور داستان میں ڈرامائیت اور دلچسپی کا عنصر بڑھ گیا ہے۔ اسی طرح ''شہرزاد'' کا کردار بھی چونکہ ایک قصہ گو کے طور پر سامنے لایا گیا ہے اس لیے وہ بھی مذکورہ بالا صفات کی حامل ہے۔ اپنی بیان کردہ کہانی میں جا بجا کہانی کے کرداروں کے مکالمے ان کی زبانی پیش کرتی ہے۔ یہ بادشاہ کی توجہ حاصل کرنے کے لیے اسے مخاطب کرتی ہے۔ اس کی بیان کردہ کہانی کا آغاز خطابیہ انداز کا حامل ہے:

تو کہنے لگی شہرزاد
اے جواں بخت

''خواجہ سرا'' کا کردار محض ایک ضمنی کردار ہے اور نظم میں اس کا ایک ہی مکالمہ سامنے آیا ہے مگر اس کے اس مکالمے سے اس کی خادمانہ حیثیت جس طرح مترشح ہے اس سے مکالمے میں موزونیت کا حسن پیدا ہوا ہے:

میں بھیجا گیا ہوں جنابِ وزارت پنہ کو بلانے!

''نائی'' بھی ''وزیر'' کے حضور، ادب سے گفتگو کرتا دکھایا گیا ہے۔ جو اس کی حیثیت کے عین مطابق ہے اس کا درج ذیل مکالمہ دیکھیے:

جیف،
کل شب پڑوسی کی بلی
کسی روزنِ در سے گھس کر
جنابِ وزارت پنہ کے
دماغِ فلک تاز کو کھا گئی ہے!
اور اب حکمِ سرکار ہو تو،
کسی اور حیوان کا مغز لے کر لگا دوں؟

بحیثیت مجموعی، زیرِ مطالعہ نظم علامتی کردار کی خوبصورت بُنت، مکالماتی موزونیت اور علامتی مفہوم کے کامیاب ابلاغ کے باعث کامیاب کرداری نظموں کی ذیل میں رکھی جا سکتی ہے۔

میراجی (۱۹۱۲ء تا ۱۹۴۹ء)

میراجی جدید نظم کے اہم شاعر ہیں، انھوں نے انسانی نفسیات کی مدھم آواز کو اردو نظم کی بُنت میں شامل کرنے کا جو تجربہ کیا تھا بعد میں اسی پر نئی نظم کا محل تعمیر کیا گیا اور میراجی کو اردو نظم کا ایک مجدد تسلیم کیا گیا۔ ان کو طالبعلمی کے زمانے میں میراسین سے یک طرفہ عشق ہو گیا تھا وہ عمر بھر محرومی کا شکار رہے، جنسی اور اقتصادی محرومی نے بھی ان کی زندگی پر اثر ڈالا۔ چنانچہ شاعری میں اس کا مداوا تلاش کیا۔ ان کی شاعری کا نمایاں موضوع ''جنس'' ہے اسی کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم نے ان کی نظم ''مسافروں کی تلاش'' کا تجزیاتی مطالعے کے لیے انتخاب کیا ہے۔

مسافروں کی تلاش (۲۵)

بیاضِ میراجی میں شامل یہ نظم ۱۹۳۶ء میں لکھی گئی۔ اس میں مکالماتی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے اور کرداروں کا تشخص شاعر نے واضح نہیں کیا۔ تاہم کرداروں کے مکالموں سے ان کا

تشخص اور کرداری خصوصیات سامنے آتی ہیں۔ نظم کی تعمیر، تجنگی کے پس منظر میں ایک سادہ سے واقعے پر کی گئی ہے جو کسی بھی معاشرے میں پیش آ سکتا ہے۔ نظم کے آغاز میں لکھا ہوا جملہ دراصل اس نظم میں پیش کیے گئے "قحبہ" کے کردار کے تعارف کے لیے کلیدی حیثیت کا حامل ہے:

"اور اسے مسافروں کی تلاش رہتی ہے جو اس کی خواہشاتِ نفسانی اور ضروریات جسمانی کو پورا کر سکیں۔" "ہمزاد"

نظم کے پہلے ہی کردار کے مکالمے میں مضمر ترغیب سے قاری کو فوراً پتا چل جاتا ہے کہ یہ مکالمہ کسی قحبہ کا ہے جو سڑک کے کنارے، مسافروں کو گھیر رہی ہے اور اپنی ضروریات جسمانی پوری کرنے کے لیے انھیں دعوت گناہ دے رہی ہے اس کے مکالمے کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

بستی بستی پھر کر آئے ، آؤ ، بیٹھو ، ستالو!
چھاؤں گھنیری اور میں چیری، دم بھر دل کو بہلا لو

یہ کردار وفا سے قطعی نا آشنا ہے اور اپنی اس صفت کا وہ خود اعتراف کرتا ہے۔ کلی کلی منڈلانا، اس کی بھنوروں کی سی ہرجائی طبیعت کا خاصہ ہے۔ یہ کردار حال کے مٹھی بھر لمحوں سے مادی مسرتیں کشید کرنے کے حق میں ہے۔ نیز اخلاقیات کا بھی قائل نہیں اس لیے قحبہ (کال گرل) کی دعوت فوراً قبول کر لیتا ہے اس کا درج ذیل مکالمہ ملاحظہ کریں:

منزل کوئی نہیں ہے میری ، تو منزل ہے - ہر کوئی
میرے دل کے لاکھوں بکھرے موتی ہیں، میں ہرجائی!
تیرا میرا کام یہی ہے ، دُکھ سکھ سارے کہہ ڈالیں
اپنا اپنا جی بہلا لیں اک منزل پر ستا لیں

نیز قحبہ کے کردار کا مکالمہ بھی مسافر کی محولہ بالا کرداری خصوصیات کی توثیق کرتا ہے اس کے مکالمے کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

تم ہو بھنورے، پھرنے والے، میں پھلواری قائم ہوں

یہ مسافر پیار، محبت کو افسانہ سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں دنیا میں افلاطونی محبت کا کوئی وجود نہیں اور جسمانی وصال ہی سب کچھ ہے

جنم جنم کی پیت کی باتیں سپنے تارے ٹوٹ گئے
دو دن ہیں اجیالی راتیں سکھ جانے دکھ چھوٹ گئے

یہ کردار حقائق آشنا ہے۔ بخوبی جانتا ہے کہ اسے ترغیب دینے والی قحبہ ہے۔ ولی نذاری

دوشیزہ نہیں جس کا روپ ایک مستور خزانے کی مانند ہو۔ اور اس فحبہ کا ''رس'' اُس سے قبل کئی بھنورے لوٹ چکے ہیں۔ تاہم اسے اس بات کی کوئی پرواہ نہیں کیونکہ وہ خود نفسانی خواہشات کا غلام اور مادیت پرست شخص ہے۔ ہرجائی پن جس کی فطرت ثانیہ ہے۔ اسی لیے وہ بے پروائی سے کہتا ہے:

پیمانے کی تلچھٹ پینی میری قسمت میں آئی

مجکو بھی کیا پروا اس کی میں سیلانی' ہرجائی

اس نظم کی تمثیل میں شاعر کا تاثر بھی جگہ پاتا ہے۔ نظم کا آخری حصہ ''سچائی'' کے عنوان سے ہے اسے شاعر کا تاثر قرار دیا جاسکتا ہے۔ شاعر کے خیال میں یہی وصلِ جسمانی' دنیا کی اصل حقیقت ہے اور اس کے سوا دنیا میں سب دھوکہ ہے۔ نظم کا مذکورہ حصہ ملاحظہ کریں:

دور وحیں کھیتوں میں تھیں لیکن تھا ان کا اک سایہ

مایا ہے سب کچھ مایا ہے' جگ میں ہر شے ہے مایا

زیرِ مطالعہ نظم کے کردار' روزمرہ کے کرداروں کی ذیل میں آتے ہیں کسی بھی معاشرے میں ایسے کردار پائے جاسکتے ہیں۔ میراجی نے اس نظم میں کردار نگاری کا بالواسطہ طریق کار اپنایا ہے یعنی کرداروں کو ان کے مکالموں سے متعارف کروایا ہے نیز ان کے تشخص کا سراغ بھی ان کے مکالموں سے ہی ملتا ہے۔

کردار نگاری میں مکالماتی تکنیک کے اس کامیاب استعمال کے باعث ''مسافروں کی تلاش'' کو جدید شاعری میں ایک قابلِ قدر کرداری نظم گردانا جاسکتا ہے۔

مجید امجد (۱۹۱۴ء تا ۱۹۷۴ء)

مجید امجد معمولی سے مشاہدے کو غیر معمولی بنانے اور بجھی ہوئی چنگاریوں سے روشنی ڈھونڈ لینے والے عہد آفریں شاعر تھے۔ ان کی نظموں میں کائناتی شعور حاوی ہے۔ انھوں نے بالعموم اس معاشرے میں پائے جانے والے روزمرہ زندگی کے کرداروں کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے۔

جیسا کہ بیان کیا جاچکا ہے وہ اپنے مشاہدے کی گہرائی اور کردار نگاری کی اعلیٰ صلاحیتوں کے باعث معمولی کو غیر معمولی بنا کر پیش کرنے پر قادر ہیں۔ ان کی نظموں سے ان کی یہ ہنرمندی مترشح ہے۔ ان کی انہی صلاحیتوں کی عکاس ان کی نظم ''پنواڑی'' ہے جسے ہم نے تجزیاتی مطالعے کے لیے چنا ہے۔

پنواڑی (۲۶)

زیرِ مطالعہ نظم میں کردار نگاری کا براہ راست طریق کار اپناتے ہوئے' مجید امجد نے ایک پان لگانے والے''پنواڑی'' اور اس کے بیٹے کا کردار اس طرح پیش کیا ہے کہ ان کی کہانی' زندگی کی کہانی بن گئی ہے۔

''پنواڑی'' کی کردار نگاری کرتے ہوئے شاعر نے اس کا حلیہ بھی نظم کے پہلے دو مصرعوں میں بیان کیا ہے۔ اس کی ''آنکھوں میں جیون کی بجھتی اگنی کی چنگاری'' کے ذکر سے یہ پتا چلتا ہے کہ یہ کردار عمر کے آخری حصے میں ہے:

بوڑھا پنواڑی! اس کے بالوں میں مانگ ہے نیاری
آنکھوں میں جیون کی بجھتی اگنی کی چنگاری

علاوہ ازیں شاعر نے''پنواڑی'' کی دکان کا جو نقشہ کھینچا ہے' اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کردار غربت و افلاس کا شکار ہے:

نام کی اک ہٹی کے اندر بوسیدہ الماری
آگے پیتل کے تختے پر اس کی دنیا ساری
پان' کتھا' سگرٹ' تمباکو' چونا' لونگ' سپاری

شاعر کی زبانی ہمیں اس کردار کی زندگی کی کہانی بھی پتا چلتی ہے کہ اس' پنواڑی'' کی تمام عمر یونہی اس دکان پر پان لگاتے' سگریٹ بیچتے گزر گئی یہاں تک کہ ایک دن موت کا بلاوا آ پہنچا۔

پنواڑی کی موت پر اس کی''ارتھی'' اٹھنے کا ذکر اس بات کا عکاس ہے کہ یہ کردار ایک ہندو ہے اور اس کے مرنے کے بعد جب اس کا بیٹا اس کی گدی سنبھالتا ہے تو شاعر نے صبح سویرے ''بھجن کی منوہر تان'' کے فضا میں لہرانے کا ذکر کیا ہے۔ گویا یہ دونوں کردار خود بھی ہندو ہیں اور ہندو معاشرے میں رہتے ہیں۔ ذیل کے مصرعے ہمارے بیان کی تائید کرتے ہیں:

پنواڑی کی ارتھی اٹھی' بابا' اللہ بیلی

صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے

زیرِ مطالعہ نظم کی تمثیل میں شاعر نے تیسرے بند میں اپنا تاثر بھی بیان کیا ہے۔ نیز نظم کا آخری مصرعہ وہ بنیادی خیال ہے جس کے اظہار کے لیے شاعر نے نظم میں کرداری حربہ اپنایا۔

آخری مصرعہ دیکھیے:

ایک پتنگا' دیپک پر جل جائے دوسرا آئے

گویا زندگی کا سفر کبھی نہیں رکتا کسی ایک شخص کے مر جانے سے کاروبارِ حیات میں رخنہ ندازی کی توقع عبث ہے۔ ایک مرتا ہے تو دوسرا اس کی جگہ سنبھال لیتا ہے۔ جیسے نظم کی تمثیل میں ''بوڑھے پنواڑی'' کی موت کے بعد اس کا ''کمسن بالا'' اس کی جگہ سنبھال لیتا ہے اور ''جھن جھن'' ''ٹھن ٹھن'' ''چونے والی کٹوری'' دوبارہ بجانے لگتی ہے یعنی کاروبارِ حیات اسی تیز رفتاری سے چلنے لگتا ہے۔

بحیثیت مجموعی اس نظم میں مجید امجد نے حیات و ممات کے متعلق اپنا نقطۂ نظر نہایت عمدگی سے پیش کیا ہے اگر وہ براہ راست اپنے فلسفے کی ترویج اپنے بیان کے ذریعے شروع کر دیتے کہ دنیا میں کسی شخص کی موت سے کوئی فرق نہیں پڑتا' ایک شخص چلا جائے تو دوسرا اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ یہی اصولِ حیات ہے تو نظم وعظ و تبلیغ بن جاتی۔ اگرچہ شاعر نے نظم کی تمثیل میں اپنے تاثر کو بھی پیش کیا ہے مگر یہ تاثر' تمثیل پر حاوی نہیں ہے' کرداری حربے کے استعمال نے نظم کی معنویت دو چند کر دی ہے۔ اسی باعث مجید امجد کی یہ نظم کامیاب نظموں میں شمار ہوتی ہے۔

مخمور جالندھری (سن ولادت ۱۹۱۴ء)

مخمور جالندھری نے زندگی کو ایک عیب جو کی نظر سے دیکھا اور معاشرتی معائب کو بیان کیا۔ ان کی نظموں میں جنسی مسائل کو معاشرتی زاویوں سے اُبھارنے اور امارت و غربت کے تضادات کو نمایاں کرنے کا رجحان موجود ہے۔ بلاشبہ وہ زندگی کے سچے ناظر اور مشاہدے کے بہترین جزئیات نگاروں میں سے تھے۔ ان کی نظموں کا مجموعی تاثر طنزیہ ہے۔ ان کے انھی رجحانات کے پیشِ نظر ہم نے ان کی نظم ''وردان'' کو تجزیے کے لیے منتخب کیا ہے۔

وردان (۲۷)

زیرِ مطالعہ نظم میں مخمور جالندھری نے ''سادھو پڑاؤ والے'' کے مرکزی کردار کا تعارف کردار نگاری کے بالواسطہ اور براہ راست' دونوں طریقوں سے کروایا ہے۔ نظم کل تین حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے اور آخری حصے میں شاعر نے اس کردار کی پیشکش میں کردار نگاری کا بالواسطہ طریق کار اپنایا ہے اور نظم کے واحد متکلم کردار کے ذریعے اس کی کرداری خصوصیات پیش کی ہیں۔ نظم کے اس واحد متکلم کردار کا تشخص واضح طور پر نام سے بیان نہیں کیا گیا۔ تاہم اس کردار کے مکالموں اور نظم کی بنت

سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ کوئی سیدھی سادی عورت ہے جو ''سادھو پڑاؤ والے'' کی ''جھاڑ پھونک'' کی دھوم سے متاثر ہو گئی ہے۔ اس لیے نظم کے پہلے حصے میں وہ بے اولاد ''منورما'' کو بھی ''سادھو پڑاؤ والے'' کے در پر حاضری کا مشورہ دیتی ہے۔ اس کردار کے مکالمے اس کی سادگی اور معصومیت کے عکاس ہیں:

سادھو خدا رسیدہ ہیں گنگا کے گھاٹ کے
ہنس کے دیا تھا 'لاج' کو ایک آم کاٹ کے
کھاتے ہی پہلے ہفتے ہوئی وہ اُمید سے
اشنان ہر دوار کا بھی بے اثر نہیں
آئی تھی پچھلے سال نہا کر شکنتلا ...!!!
گودی میں اُس کی چاند سا بیٹا ہے کھیلتا
سادھو 'پڑاؤ والے' بھی ہیں کامل علوم
ہے ان کی 'جھاڑ پھونک' کی تو بے پناہ دھوم
مانے جو میری بات تو سن اے منورما!!
اک دن پھلوں کی ٹوکری لے جا کے پاؤں چوم

نظم کے پہلے حصے میں واحد متکلم کردار کے محولہ بالا مکالمے سے قاری کے سامنے ''سادھو پڑاؤ والے'' کا کردار ایک خدا رسیدہ شخص کے طور پر آتا ہے جو گنگا کے گھاٹ کے کنارے رہتا ہے اور بے اولاد عورتیں اولاد کے لیے اس کے پاس ''جھاڑ پھونک'' کروانے آتی ہیں۔ یہ سادھو اپنے علم میں کامل ہے اور اس کے دوار کا ''اشنان'' بھی کبھی بے اثر نہیں جاتا۔ یہاں آنے والی عورتیں ہمیشہ مراد پا کر جاتی ہیں۔

نظم کے دوسرے حصے میں شاعر نے ''سادھو پڑاؤ والے'' کے کردار کو اپنے بیان کے ذریعے براہ راست پیش کیا ہے۔ اس براہ راست کردار نگاری سے اس کردار کی حقیقت کسی حد تک سامنے آ جاتی ہے۔ یہ کردار نشہ باز ہے۔ چرس کے کش لگا کر مستی میں ''بم مہا دیو'' کی صدا میں لگانا اس کی عادت ہے جسے شاعر نے طنزاً ''ریاضت کا بانکپن'' کہا ہے۔

نظم کے اس حصے میں شاعر نے اس کردار کے ظاہری حلیے کی تصویر کشی بھی کی ہے۔ یہ سادھو محض ایک لنگوٹی زیب تن کیے ہوئے ہے۔ اس کی بانسوں کی جھونپڑی میں مالائیں، چمٹے، گھنٹیاں، کشکول، راکھ اور سنکھ وغیرہ پڑے ہیں۔ سلفے کا کش لگا کر یہ کردار اپنے آپ میں مست اور ''علی''

ہے شاعر کی زبانی اس کردار کا تعارف ملاحظہ کریں:

'سادھو پڑاؤ والے' لنگوٹی ہے زیب تن
سلفے کے کش لگاتے ہیں اور رہتے ہیں مگن
ہر کش کے بعد 'بم مہادیوٗ' کی صدا
برماتی ہے پلے ہوئے چیلوں کی انجمن
شاید یہ نشہ ہے کہ ریاضت کا بانکپن
مالائیں' چمٹے' گھنٹیاں' کشکول' راکھ' سنکھ
بانسوں کی جھونپڑی کا ہے بکھرا ہوا سنگار

''سادھو پڑاؤ والے'' کے کردار کے براہ راست تعارف میں' آگے جا کر شاعر کا لہجہ طنزیہ ہو جاتا ہے جس سے قاری پر اس کردار کی حقیقت مزید منکشف ہو جاتی ہے۔ شاعر کے لہجے میں مضمر طنز دیکھیے:

یہ معرفت کدہ ہے یہ ہے منزلِ مراد!!
ہوتا ہے بار بار جہاں فصلِ کردگار

قاری جان لیتا ہے کہ ''سادھو پڑاؤ والے'' کا ڈیرہ نہ تو ''معرفت کدہ'' ہے اور نہ ''منزلِ مراد'' اور اصل کہانی کچھ اور ہے۔

پھر جب شاعر ''سادھو پڑاؤ والے'' کے چیلوں کا ذکر کرتا ہے تو بات مزید کھل کر سامنے آنے لگتی ہے۔ جب چیلے دور سے منورما کو آتا دیکھتے ہیں تو سادھو کو اکیلا چھوڑ کر چلے جاتے ہیں تاکہ وہ کھل کر معصوم عزتوں کا شکار کھیل سکے۔

سادھو کے چیلوں کے کردار نظم میں ضمنی حیثیت کے حامل ہیں مگر نہایت موزونیت سے پیش کیے گئے ہیں۔ اپنے گرو ''سادھو پڑاؤ والے'' کی ہاں میں ہاں ملانا ان کے ساتھ بیٹھ کر چرس کے کش لگانا اور اس کی ''بم مہادیو'' کی صدا پر جھومنا' نیز کسی عورت کو ''ڈیرے'' کی جانب آتا دیکھ کر اُن کا منظر سے نہایت ''سمجھداری'' سے اوجھل ہو جانا' چیلوں کی یہ سب کرداری خصوصیات صورتِ حال کے مطابق موزوں معلوم ہوتی ہیں۔

نظم کے تیسرے حصے میں شاعر نے پھر واحد متکلم کردار کے مکالمے کے ذریعے ''سادھو پڑاؤ والے'' کے کردار کو موضوع بنایا ہے۔ اس کردار کے سادہ مگر معنی خیز مکالمے ہی قاری پر مرکزی کردار ''سادھو پڑاؤ والے'' کی حقیقت پوری طرح کھول دیتے ہیں۔ جب واحد متکلم کردار معصومیت سے

کہتا ہے:

سادھو پڑاؤ والے بڑے کارساز ہیں
بیٹا ترا بہت ہی حسیں ہے منورما
ان کا سابال بال، انہی کا سارنگ روپ
بارہ برس کی آ گئی کام آج دوڑ دھوپ

تو قاری بخوبی جان لیتا ہے کہ منورما کے بیٹے اور ''سادھو پڑاؤ والے'' کے نقوش میں یہ مماثلت بے جا نہیں یہ وارثت کا کمال ہے اور منورما کا بیٹا یقیناً ''سادھو پڑاؤ والے'' کی ''جھاڑ پھونک'' کا نتیجہ ہے۔

نظم میں ''لاج، شکنتلا'' اور ''منورما'' کے کردار ان عورتوں کی نمائندگی کرتے ہیں جو ایسے سادھوؤں کے ہاتھوں شکار ہو کر جگ ہنسائی کے خوف سے خاموش رہتی ہیں اور کسی کو حقیقت حال سے آگاہ نہیں کر پاتیں۔

بحیثیت مجموعی زیرِ مطالعہ نظم کرداروں کی پیشکش میں موزونیت کے التزام، کردار نگاری کی بالواسطہ اور بلاواسطہ تکنیک کے بیک وقت کامیاب استعمال اور کرداروں کی بہترین حلیہ نگاری اور مناسب برمحل اور ذو معنی مکالمے نگاری کے باعث قابلِ تعریف ہے۔

اختر الایمان (۱۹۱۵ء تا ---)

اختر الایمان نے موضوعات کے داخل اور خارج کو ٹٹولا اور اسے اندر کی کائنات سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کی اور نظم میں جذبے کے تسلسل کو فن کاری سے پیش کرنے کی طرح ڈالی۔ وقت کی جبریت اور اس کے ناگزیر تاریخی عمل کو اختر الایمان نے اپنی شاعری میں نہ صرف یہ کہ پرانی قدروں کے زوال کی صورت میں دیکھا ہے بلکہ ''جدید عہد'' کے جدید مطالبات کی صورت میں بھی دیکھا اور محسوس کیا ہے۔ اختر الایمان کے نزدیک جدید عہد مادی اقدار کی بالادستی کا عہد ہے۔ جس میں ماضی کی لازوال تہذیبی قدریں شکست کھا رہی ہیں۔

ان کے ہاں بیشتر نظموں میں مکالمے کے ذریعے ڈرامائیت پیدا کی گئی ہے اور مکالموں کے ذریعے منظوم تمثیلات کی تشکیل کی گئی ہے۔ ان تمثیلی نظموں کے کردار کسی نہ کسی تصور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کی نظم ''موت'' ایسی ہی ایک نظم ہے جو مکالماتی تکنیک سے لکھی گئی ہے اور اس کے کرداروں کے ذریعے انھوں نے دم توڑتی تہذیبی قدروں کا نوحہ کہا ہے۔ اختر الایمان کی

شاعری کے غالب رجحانات کو مدنظر رکھتے ہوئے ہی ہم نے ان کی ابتدائی کلام سے اس نظم کا تجزیاتی مطالعے کے لیے انتخاب کیا ہے۔

موت (۲۸)

زیرِ مطالعہ نظم آبِ جو میں شامل ہے۔اس میں اختر الایمان نے کردار نگاری کا بالواسطہ طریقِ کار اپنایا ہے اور کرداروں کی پیشکش کے لیے مکالماتی تکنیک استعمال کی ہے۔نظم کے کرداروں کا تشخص واضح نہیں ہے تاہم مکالموں سے ان کے تشخص کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔

نظم میں دو کرداروں کے مکالمے ملتے ہیں جن میں ایک مرد ہے جو بسترِ مرگ پر پڑا ہے اور دوسرا کردار عورت کا ہے جو اس کی محبوبہ ہے۔ان دونوں کرداروں کے آپس کے مکالموں سے ایک تیسرے کردار ''دستک'' کا احساس بھی ہوتا ہے یہ کردار غالباً موت کا فرشتہ ہے جو دروازے پر دستک دے رہا ہے۔

ظاہری سطح پر نظم کی معنویت بالکل صاف ہے کہ مرد کردار بستر مرگ پر ہے اور آنے والی موت کی دستکوں سے خوفزدہ ہے۔زندگی کے ختم ہو جانے کے احساس سے اس کے مکالمے سے دکھ اور ملال چھلک رہا ہے:

آہ احساس کی زنجیر گراں ٹوٹ گئی
اور سرمایۂ انفاس پریشاں نہ رہا
میرے سینے میں الجھنے لگی فریاد مری
زنگ آلودہ محبت کو تجھے سونپ دیا

اس کردار کے مکالموں سے اس کی مایوسی کی کیفیت بھی نمایاں ہو کر سامنے آئی ہے۔موت کے قرب کے احساس نے اس سے تمنائیں چھین لی ہیں وہ کس قدر مایوسی سے کہتا ہے:

تھک گیا آج' شکاری کی کماں ٹوٹ گئی
لوٹ آیا ہوں بہت دور سے خالی ہاتھ
آج اُمید کا دن بیت گیا' شام ہوئی
زندگی آہ! یہ موہوم تمنا کا مزار

موت کے فرشتے کی ''دستک'' اسے مبتلائے خوف کیے دے رہی ہے اُس کے مکالمے دیکھنے کے لیے درج ذیل ٹکڑا دیکھیے:

زلزلہ، اُف یہ دھماکا، یہ مسلسل دستک
کھٹکھٹاتا ہے کوئی دیر سے دروازے کو
اُف یہ مغموم فضاؤں کا المناک سکوت

. . . .

''توڑ ڈالے گا یہ کم بخت مکاں کی دیوار
اور میں دب کے اسی ڈھیر میں رہ جاؤں گا!

مرد کے کردار کے برعکس عورت ''دستک'' سے ذرہ برابر خوفزدہ نہیں۔ بلکہ اس ''دستک'' کو ''آوارہ ہواؤں کا سبکسار ہجوم'' قرار دیتی ہے۔ مرد کو مبتلائے خوف دیکھ کر اسے تسلی دینے کی کوشش بھی کرتی ہے:

''کون آیا ہے ذرا ایک نظر دیکھ تو لو''

اس مکالمے میں گویا وہ یہ کہنا چاہتی ہے کہ ضروری نہیں یہ موت کے فرشتے کی دستک ہی ہو۔ ہوسکتا ہے آوارہ ہوائیں ہوں جن سے دروازہ بج رہا ہو۔ مگر جب مرد مسلسل خوف اور مایوسی کے ردعمل کا اظہار کرتا ہے تو عورت جھنجھلاہٹ میں مبتلا ہو جاتی ہے اس کے درج ذیل مکالمے دیکھیے:

جی الجھتا ہے مری جان پہ بن جائے گی

کہہ چکے اب تو خدا کے لیے خاموش رہو

مرد اور عورت کی نفسی کیفیات میں اس فرق نے کردار نگاری میں تضاد کے عنصر کو ابھارا ہے جس کے باعث مرد کے کردار کی خوف اور مایوسی پر مبنی نفسیاتی کیفیت کا نقش اور نمایاں ہو کر سامنے آیا ہے۔

''دستک'' کا کردار ایک ایسی آواز ہے جو مسلسل دروازے پر سنائی دے رہی ہے اور ماحول کی ہیبت میں اضافے کا موجب ہے۔

نظم ظاہری سطح پر قنوطی معلوم ہوتی ہے مگر اس کا بغور مطالعہ اس کی علامتیت آشکارا کرتا ہے۔ جیسا کہ خود اختر الایمان نے آب جو کے پیش لفظ میں اس نظم کو علامتی قرار دیا ہے اور اس میں اپنے ان تخلیق کردہ علامتی کرداروں کی علامتیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

''اس طرح نظم موت میں بھی جو آدمی بستر مرگ پر ہے وہ ان پرانی قدروں کا علامیہ ہے جو اب مر رہی ہیں۔ محبوبہ جھوٹی تسلیاں ہیں اور مسلسل دستک وقت کی وہ آواز ہے جو کبھی بند نہیں ہوتی۔ ہمیشہ

زندگی کے دروازے کو کھٹکھٹاتی رہتی ہے اور مکیں اور اس آواز کو نہیں سنتا تو وہ اس مکان کو توڑ ڈالتی ہے اور اس کی جگہ ایک نیا مکان تعمیر کر ڈالتی ہے..." (۲۹)

اس طرح عقیل احمد صدیقی' اس نظم کے دو علامتی کرداروں "مرد" (مریض شخص) اور "موت" کی علامتیت کی وضاحت میں لکھتے ہیں:

"... نظم 'موت' میں اختر الایمان نے مٹتی ہوئی قدروں کو بسترِ مرگ پر لیٹے ہوئے مریض شخص وقت کی 'دستک' کو موت' کے فرشتے کے روپ میں دیکھتا ہے۔" (۳۰)

مکالماتی تکنیک کے خوبصورت استعمال' کرداروں کی نفسی کیفیات کے مطابق موزوں مکالموں' کردار نگاری میں تضاد کے عنصر اور علامتی مفہوم کے کامیاب ابلاغ نے اس نظم کو جدید اردو شاعری کی کامیابی علامتی کرداری نظموں کی صف میں لا کھڑا کیا ہے۔ ہم اس نظم کو علامتی کرداری نظموں کے باب میں ایک قابلِ قدر اضافہ قرار دے سکتے ہیں۔

جعفر طاہر (۱۹۱۷ء تا ۱۹۷۷ء)

جعفر طاہر کی جلالتِ اظہار نے ماضی کی غلام گردشوں میں پرورش پائی تھی۔ انھوں نے روحِ عصر کو گرفت میں لینے کی بجائے ماضی کو اپنے عہد میں زندہ کرنے کی سعی کی۔ ثقافتی جڑوں کو تلاش کرنے کا عمل جعفر طاہر نے کینٹوز میں خضوع و خشوع کے ساتھ سرانجام دیا اور اس سے ان کی انفرادیت متعین ہوئی۔ ان کینٹوز میں جا بجا انھوں نے تاریخی واقعات بیان کرتے ہوئے مشاہیر کی کردار نگاری بھی کی۔ بالخصوص اس ضمن میں ان کے کینٹو "عراق" میں واقعۂ کربلا کے تاریخی کرداروں کی پیشکش نہایت عمدہ ہے۔ ان کرداروں کو انھوں نے ایک منظوم ڈرامے کی تشکیل کے ذریعے پیش کیا ہے اور اس میں باقاعدہ واقعات کو مناظر اور ایکٹ میں تقسیم کیا ہے۔ کردار نگاری کے حوالے سے کینٹو "عراق" کی اہمیت کی بنا پر ہم نے اسے تجزیاتی مطالعے کے لیے منتخب کیا ہے۔

عراق (۳۱)

زیرِ مطالعہ کینٹو میں جعفر طاہر نے عراق کی سرزمین کے تعارف اور عراق کی سرزمین پر وقوع پذیر ہونے والے تاریخِ اسلام کے واقعات کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ان تاریخی واقعات کی پیشکش میں' بہت سے مشاہیر اور عام لوگوں کے کردار بھی آئے ہیں جنھیں انھوں نے منظوم ڈرامے کی شکل میں پیش کیا ہے۔

نظم کے آغاز میں واحد متکلم کردار مختلف واقعات کا راوی (Choral

(Character ہے جو ایک داستان گو کی طرح ہمیں سرزمینِ عراق کی نیرنگیوں سے متعارف کرواتا ہے۔ یہاں کے باشندوں کا حلیہ اور رہن سہن کے طور طریقوں سے آگاہ کرتا ہے۔ اس راوی کے کردار کا داستان گویانہ انداز ملاحظہ کریں:

مرے رفیقو
مرے محبو
یہ ایک تصویر تحفۂ چشمِ اہلِ فن ہے
ہوس کی تصویر
جس میں خونِ وفا بھرا ہے"

اسی راوی کی زبانی عراق کی دیہاتی عورتوں کی شگفتہ مزاجی کا حال سنیے:

یہ خندہ رو عورتیں
شگفتہ مزاج دیہاتنیں
جواں مرزباں
یہ محلوں میں شادخواران تیر پیشہ
سسی للت' کامنی' کنک رنگ ناریاں
مالنیں یہ پنہاریاں

زیرِ مطالعہ کینٹو میں کردار نگاری کرتے ہوئے کچھ کرداروں کا ظاہری حلیہ بھی بہت خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔ نظم کے آغاز میں راوی کے کردار کے مکالموں کے ذریعے شاعر نے عراق کے "خوبرو چھوکروں" کی حلیہ نگاری میں کمالِ فن کا مظاہرہ کیا ہے

یہ خوبرو چھوکرے
زنانِ حیا فگندہ کی طرح رخت حریر پہنے
یہ پشت انداز اپنے بالوں کو رنگ کرتے ہیں
چاہنے والے نوجوانوں کو تنگ کرتے ہیں
کان میں موتیوں کے بالے
یہ مانگ ٹیکا' چمکتے جھالے
گلے میں سونے کا ہار
زلفوں کے جوڑے باندھے

ملاطفت کی ادائیں توبہ!

''عراق'' میں جعفر طاہر نے (جیسا کہ گزشتہ مثالوں سے عیاں ہے) کردار نگاری کا بالواسطہ طریقِ کار اپنایا ہے۔ اس ضمن میں بھی دو طریقوں کا استعمال کیا ہے۔ ایک تو یہ کہ کردار کے اپنے مکالمے اس کی شخصیت کے عکاس بن گئے ہیں اور دوسرا حربہ یہ اپنایا ہے کہ دوسرے کرداروں کے مکالمے کسی خاص کردار کی شخصیت کے تعارف کا موجب بنے ہیں۔

پہلے ہم کینٹو کے ان حصوں کا جائزہ لیں گے جہاں جعفر طاہر نے کردار نگاری کرتے ہوئے کسی کردار کے اپنے مکالموں کو اس شخصیت کا آئینہ بنا دیا ہے۔ اس ضمن میں ابن زیاد، شمر اور حضرت مسلمؑ کے کرداروں کی مثال دی جاسکتی ہے۔ ابنِ زیاد کے مکالموں سے اس کی طبیعت میں مضمر غرور، ظلم و جبر اور ناانصافی کے عنصر کا پتا ملتا ہے۔ وہ نشۂ اقتدار میں اس قدر اندھا ہو چکا ہے کہ مقدس عبادت گاہوں کا احترام فراموش کر بیٹھا ہے۔ وہ مسجد میں بھی قتلِ عام کا حکم جاری کرنے سے دریغ نہیں کرتا۔ اس کے درج ذیل مکالمے دیکھیے:

سپاہیو، گردنیں اُڑا دو
یہ حکم دیتے ہیں گردنیں مار دو
یہ مسجد سہی، مگر حکمران کا حکم چاہتا ہے
کہ رو رعایت حرام کر دو
لہو بہانا حلال سمجھیں

اسی طرح جب یزیدی لشکر، بے یار و مددگار اہلِ بیت کو ایک جلوس کی صورت میں یزید کے دربار تک لے جا رہا ہے تو اہلِ بیت کی بے بسی دیکھ کر اہلِ کوفہ کا دل پھٹا جا رہا ہے۔ مگر اس موقعہ پر شمر کے درج ذیل مکالمے اس کی شقی القلبی کا ثبوت ہیں۔ حضرت زینبؓ کی پرجوش اور جذباتی تقریر کا اس پر چنداں اثر نہیں ہوتا اور وہ بے پروائی سے کہتا ہے:

لوگو کیا سنتے ہو باتیں ان کی
غمزدہ آپ ہیں کتنے دن کی
بھائی کے غم میں انھیں ہوش نہیں
سوئے دربار چلو رستہ دو
غازیو، آگے بڑھو، آگے بڑھو

حضرت مسلمؑ کے مکالمے بھی ان کی بہادری، راست بازی، جاہ و حشم اور حکومت و اقتدار سے

بے نیازی، جنگ وجدل میں پہل سے گریز کے عکاس ہیں۔ کینٹو میں مختلف جگہ پر ان کے مکالمے اس بیان کا ثبوت ہیں۔ان کا جنگ وجدل میں پہل سے گریز ملاحظہ کریں:

لڑائی مسلک نہیں ہمارا

کوئی میزبان جب انہیں مشورہ دیتے ہیں کہ جس وقت ابن زیاد یہاں ہانیؓ کے گھر ان سے ملنے آئے اور وہ لوگ مل کر ابنِ زیاد کو باتوں میں اُلجھالیں تو اسی اثنا میں آپؓ موقع پا کر اسے پیچھے سے آ کر قتل کر دیں۔تو حضرت مسلمؓ اس منافقانہ طرزِ عمل پر عمل پیرا ہونے سے صاف انکار کر دیتے ہیں۔ان کے درج ذیل مکالمے ان کی راست بازی کے عکاس ہیں:

مگر دوستو، یہ ہم سے نہ ہو سکے گا
منافقت سے جو کامیابی ہوئی بھی تو کیا

اسی واقعے کے تناظر میں ان کا ایک اور مکالمہ دیکھیے:

اپنی غیرت نے حمیت نے گوارا نہ کیا
آلِ ہاشم کا چلن بھی تو کوئی چیز ہے دوست
چھپ کے دشمن پہ کوئی وار بھلا کیا کرتے
اک نہتے پہ اٹھا سکتے نہ تھے ہاتھ کہ ہم
شیر ہیں اور ہمیں آتی نہیں روباہی

حکومت سے بے نیازی اور علاوہ ازیں مہمانوں کا احترام ان کے درج ذیل مکالمے سے ظاہر ہوتا ہے:

ہم نہیں وہ جو حکومت کے تمنائی ہوں
اپنا مسلک ہے کہ جاں دین کی خاطر دے دیں
ابنِ مرجانہ تھا اس روز ہمارا مہماں
ہاتھ مہماں پہ اُٹھانے سے حیا آتی ہے

اسی طرح سر میدانِ جنگ جب دشمن کو مقابلے کے لیے للکارتے ہیں تو ان کے لب ولہجہ سے بہادری چھلک رہی ہے:

او بزدلو، لڑو کہاں بھاگتے ہو تم
یہ ہاتھ ذوالفقار کا روکو تو جان لیں
ہم بھی تمھیں جوان و جگر دار مان لیں

اس کینٹو کے بہت سے کردار ایسے ہیں جن کی کرداری خصوصیات کا سراغ ہمیں دیگر کرداروں کی آپس کی گفتگو سے ملتا ہے۔اس ضمن میں متعدد مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں مثلاً کوفیوں کے آپس کے مکالموں سے یزید کے منفی کردار کی عکاسی دیکھیے :

کچھ لوگ: یزید فاسد ہے' بد چلن ہے
وہ دائم الخمر ہے' وہ فاسق ہے

. . . .

کچھ اور لوگ: وہ سخت ظالم ہے ننگِ دیں ہے

حضرت مسلمؑ کے کوفی میزبان ہانیؒ کے متعلق ایک کوفی کا ابنِ زیاد کے سامنے مکالمہ' ہانیؒ کی شہرت اور نیک طینتی پر دال ہے:

حضور ہانی تو شہر کوفہ کی آبرو ہے'
وہ نیک ہے' مردِ نامور ہے

ابنِ زیاد کی فوج کے سرداروں کی آپس کی گفتگو حضرت مسلمؑ کی بہادری کا بین ثبوت بن جاتی ہے۔ان سرداروں کے مکالمے ملاحظہ کریں:

ایک سردار ابنِ زیاد سے:... مسلم نے اب تو کشتوں کے پشتے لگادیے

. . . .

دوسرا سردار: ... ہم جس سے لڑ رہے ہیں وہ شیروں کا شیر ہے

. . . .

تیسرا سردار: ... ابن عقیل مانا ہوا شیر مرد ہے

. . . .

ابنِ زیاد: ... وہ اک جوان ہزاروں سے رک نہیں سکتا

. . . .

سب سردار: ... پہاڑ ذروں کے طوفاں سے جھک نہیں سکتا

. . . .

یزیدی لشکر کے سپاہیوں مخضر بن ثعلبہ عائذی اور عمرو بن زبیدی کے آپس کے مکالموں سے حضرت عباس علیہ السلام کی بہادری اور شجاعت کا عکس دیکھیے :

مخضر بن ثعلبہ عائذی: ''میں کنارے کی لڑائی میں تھا یارو موجود

دوش پر مشک رکھے جب وہ دلاور نکلا
لشکر شمر نے یہ چاہا کہ بڑھ کر روکے
اس طرح شیر کی صورت وہ گرج کر جھپٹا
اور پھر لوہے سے وہ لوہا بجا ہے پل میں
نہ تو دریا نظر آیا نہ ہمیں گھاٹ ملا
آدھا لشکر تو وہیں خوف سے ہی ڈوب مرا
عمرو بن حجاج زبیدی: حسین کا سرفروش بھائی
خلوص و ہمت کا ایک بے داغ آئینہ

شمر اور اس کے ساتھیوں کے آپس کے مکالموں سے حضرت زینب علیہ السلام کی بلند ہمتی، حسنِ کلام، غم خواری و ہمدردی کا پتا ملتا ہے۔شمر اور اس کے ساتھیوں کے مکالمے دیکھیے:

شمر: اس مصیبت میں بھی یہ عزم بلند
ایسے عالم میں بھی یہ حسنِ کلام

. . . .

شمر: غمزدہ بیبیوں سے کرتی ہیں باتیں رک رک کر
پیار کرتی ہیں یتیموں کو بھی جھک جھک کر

. . . .

سب: کس قدر صاحبِ ہمت ہے علی کی بیٹی

زیرِ مطالعہ کینٹو میں کرداروں کی کرداری خصوصیات کے علاوہ ان کی نفسی کیفیات کو بھی ان کے مکالموں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ نیز مکالموں کی زبان کرداروں کی نفسی کیفیات کے مطابق موزوں معلوم ہوتی ہے۔اس ضمن میں سب سے خوبصورت مکالمہ حضرت زینب علیہ السلام کا ہے۔منظر وہ ہے جب لشکرِ یزید انھیں اور دیگر اہل بیت کو جلوس کی صورت میں باندھ کر یزید کے دربار تک لے جا رہا ہے اور اہلِ کوفہ خاموش کھڑے یہ تماشا دیکھ رہے ہیں۔اہل کوفہ کی اس خاموشی پر حضرت زینب کی طعن آمیز تقریر ان کے دلی جذبات کی عکاس ہے۔اس مکالمے میں ان کے لہجے سے غم و غصہ چھلکتا دکھائی دیتا ہے:

کہو کہو ساکنانِ کوفہ
کہو کہ تم میرے پاک نانا کی امت محترم نہیں ہو

کہو کہ اسلام پر نہیں ہو
کہو کہ اس دین پر نہیں ہو جو دین ہم نے تمھیں دیا ہے
کہو تمھارا خدا کوئی اور ہے
تمھارا نبی کوئی اور ہے

. . . .

جفا شعارانِ شمرِ کوفہ
ڈرو خدا کے عذاب سے
روزِ حشر سے'
یومِ عدل و یوم الحساب سے.....

زیرِ نظر کینٹو ''عراق'' میں کردار نگاری میں تضاد کا عنصر بھی ملحوظ رکھا گیا ہے۔ یزیدی لشکر کے نمائندوں ابنِ زیاد اور شمر کے مکالموں سے ان کی شخصیت کی شر انگیزی نمایاں ہے تو حسینی لشکر کے جری جوانوں اور اہلِ بیت خواتین کے مکالموں سے ان کی مثبت شخصیت سامنے آتی ہے۔ کرداروں کی شخصیتوں کے اس باطنی تضاد کی عکاسی کے باعث' تمام کردار ایک دوسرے کے مقابل نمایاں ہو کر اور ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ بحیثیت مجموعی جعفر طاہر کے کینٹو ''عراق'' کو کردار نگاری کے متذکرہ بالا تمام محاسن کی بنا پر اہم اور قابلِ قدر کرداری نظموں میں شمار کیا جاتا ہے۔

ضیا جالندھری (ولادت ۱۹۲۳ء)

ضیا جالندھری کی نظموں میں تجربہ بظاہر زمانی الجھن اور معاشرتی تلخی کا زائدہ ہے لیکن اس پر انھوں نے ردِ عمل ایک صحت مند انسان کی طرح ظاہر کیا ہے۔ ان کے ہاں ایسی نظمیں جن میں کردار نگاری کا رجحان غالب ہے بالعموم روزمرہ زندگی کے کرداروں پر مشتمل ہیں۔ نیز کردار نگاری کا بالواسطہ طریق کار ان کا مرغوب طریقِ کار ہے۔ ان کے انھی رجحانات کے پیشِ نظر ہم نے ان کی نظم ''ہرجائی'' کا تجزیاتی مطالعے کی غرض سے چناؤ کیا ہے۔

ہرجائی (۳۲)

سرِ شام میں شاملِ زیرِ مطالعہ نظم میں' ضیا جالندھری نے کردار نگاری کا بالواسطہ طریق کار اپنایا ہے۔ کرداروں کی شخصیت کا تعارف واضح طور پر ان کے ناموں سے نہیں کروایا گیا تاہم نظم میں بیان کردہ مکالموں سے بہ آسانی پتا چل جاتا ہے کہ نظم میں دو کردار ہیں جو آپس میں سگی بہنیں

ہیں۔ نظم کے ایک کردار کے مکالمے کا ذیل کا ٹکڑا ملاحظہ کریں:

میری معصوم بہن، میری رقیب

اس کے جواب میں دوسرے کردار کا مکالمہ دیکھیے:

کیا کہا آپا، نہیں چپ رہیے

ان دونوں مکالموں کی روشنی میں نظم کے کرداروں کا تشخص بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ ان میں سے اول الذکر مکالمہ بڑی بہن کا ہے اور ثانی الذکر چھوٹی بہن کا۔

ان کرداروں کے مکالموں کے ذریعے ایک چھوٹی سی کہانی ترتیب دی گئی ہے۔ کرداروں کے مکالموں سے اس کہانی کی پرتیں قاری پر دھیرے دھیرے ڈرامائیت کے ساتھ کھلتی ہیں۔ اس نظم کے مکالمے قاری کے تجسس کو ہوا دے کر نظم میں اس کی دلچسپی کو بڑھا دیتے ہیں۔ نظم کے آغاز میں بڑی بہن کے مکالمے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ محبت میں ناکامی کا شکار ہے اور اداسیوں اور مایوسیوں کی دھند میں گھری ہوئی ہے:

شام لوٹ آئی گھنی تاریکی
اب نہ آئے گی خبر راہی کی

دوسری طرف چھوٹی بہن نئی نئی محبت کے نشے میں سرشار ہے اس کے لہجے سے اُمید اور تمنائیں چھلک رہی ہیں۔ وہ ہر شے کو رجائی انداز سے دیکھتی ہے اور اپنی بڑی بہن کا مایوس لہجہ اور باتیں اسے ناگزیر معلوم ہوتی ہیں۔ اس کی نفسی کیفیات کے عکاس درج ذیل مکالمے دیکھیے:

جاگی تاروں کی ہر اک راہگذر
دور اُڑتا نظر آتا ہے غبار
آپ کی باتیں ہیں کتنی پھیکی

چھوٹی بہن محبت کے خمار میں اس درجہ مست ہے کہ اسے بڑی بہن کا سمجھانا بجھانا ٹوکنا یا استفسار کرنا چبھ کر رہ جاتا ہے۔ جب بڑی بہن اس خدشے کا اظہار کرتی ہے کہ کہیں وہ بھی تو کسی کے بہکاوے میں نہیں آ گئی تو چھوٹی بہن چراغ پا ہو کر کہتی ہے:

آپ کو کاہے کا غم کھانے لگا

جوں جوں نظم آگے بڑھتی ہے۔ کرداروں کے مکالموں سے کہانی آگے بڑھتی چلی جاتی ہے۔ کہانی کی مختلف کڑیاں سامنے آتی ہیں اور کرداروں کی نفسی کیفیات میں ڈرامائی تبدیلیاں وقوع پذیر ہوتی دکھائی دیتی ہیں۔ جب چھوٹی بہن اپنے محبوب کا تذکرہ کرتی ہے تو بڑی بہن یہ

منکشف ہوتا ہے کہ چھوٹی بہن بھی اسی شخص کی محبت میں مبتلا ہے جس کی راہیں تک تک کر اب وہ مایوس ہو چلی ہے۔ وہ (بڑی بہن) رقابت کے احساس سے سلگ اُٹھتی ہے باطنی کیفیات کے زیرِ اثر اس کے ہاتھ دہکنے لگتے ہیں۔ چھوٹی بہن کے مکالمے کے ذریعے بڑی بہن کی یہ جذباتی کیفیت سامنے آتی ہے، جب وہ اپنے ہاتھوں میں بڑی بہن کے ہاتھوں کی حدت محسوس کر کے کہتی ہے:

آپ کے ہاتھ ہیں یا انگارے؟

یہ استفسار بڑی بہن کی جذباتی کیفیت میں، جلتی پر تیل کا کام کرتا ہے اور وہ غم وغصہ سے چلا اُٹھتی ہے:

میں بھی سمجھی تھی اسے دل کے قریب
میری معصوم بہن، میری رقیب

یہ انکشاف چھوٹی بہن پر بجلی بن کر گرتا ہے۔ اس کا مکالمہ اس کے دکھ اور شاک کی کیفیت کا غماز ہے:

کیا کہا آپا نہیں چپ رہیے
اچھا کہہ ڈالیے، کہیے، کہیے

نظم کے اس موڑ پر، ایک ہی ''ہرجائی'' کے ہاتھوں دھوکہ کھانے کا احساس، دونوں بہنوں کو رقیب سے ہم درد بننے پر مجبور کر دیتا ہے۔ بڑی بہن میں بڑی ہونے اور نسبتاً سمجھدار ہونے کے باعث غم وغصہ کی کیفیت سے جلد سنبھل جاتی ہے اور نہ صرف خود حقیقت کو قبول کر لیتی ہے بلکہ چھوٹی بہن کو بھی حقیقت تسلیم کر لینے پر آمادہ کرتی ہے۔ اُسے تسلی دیتے ہوئے وہ جو مکالمہ بولتی ہے، اس کے کردار کے مطابق موزونیت کا حامل ہے۔ اس مکالمے سے عمر میں بڑائی کے نتیجے میں اس کی سمجھ اور تحمل مترشح ہے:

صبح رک رک کے ستارے ڈوبے
غم نہ کھاؤ کہ جو ہارے ڈوبے

دوسری طرف چھوٹی بہن کے مکالمے بھی اس کی عمر کے مطابقت سے موزونیت کے حامل ہیں۔ وہ عمر میں چھوٹی ہے اس لیے قدرے جذباتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بڑی بہن کی تسلیوں کے باوجود وہ صدمے کی کیفیت سے سنبھل نہیں پاتی اور نظم کے اختتام پر بھی جذباتیت اور غم کی موجوں میں گھری نظر آتی ہے:

آپا! جی بھر کے مجھے رونے دیں

غم کی موجوں میں فنا ہونے دیں
کون ساحل کے سہارے ڈوبے!

نظم کے دونوں کرداروں کی بتدریج بدلتی ہوئی کیفیات کے پیش نظر انھیں ڈرامائی کرداروں (Round Characters) کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے کرداروں کے مکالمے موزونیت رکھتے ہیں۔ نیز روزمرہ بول چال سے قریب ہونے کے باعث ان کے فنی حسن میں اضافہ ہوا ہے۔

بحیثیت مجموعی زیرِ مطالعہ نظم کو مکالماتی تکنیک کے ذریعے کامیاب بالواسطہ کردار نگاری کے فنی حربے کے باعث اچھی کرداری نظموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

عبدالعزیز خالد (ولادت: ۱۹۲۷ء)

عبدالعزیز خالد کی نظم نگاری کا رشتہ ماضیِ قدیم سے وابستہ ہے۔ یونانی علم الاصنام اور دیو مالا ان کی شاعری کے اہم مآخذ ہیں۔ انھوں نے اردو نظم کو عالمانہ وقار عطا کیا اور شاعری کی دشوار راہوں پر بھی آسانی سے سفر کیا۔ سلومی، برگ خزاں اور زرِ داغ دل ان کی منظوم تمثیلات کے مجموعے ہیں جن میں بہت سے تاریخی و اساطیری کردار پیش کیے گیے ہیں۔ ان منظوم تمثیلات کی کہانی اکثر ماخوذ ہے۔ نیز وہ ان طویل نظموں میں کہیں کہیں کرداروں کی پیشکش کے ساتھ ساتھ منظوم ڈراموں کی طرح خطوطِ وحدانی میں کرداروں کی حرکات و سکنات بھی بیان کرتے ہیں۔ ان کے انھی نمایاں رجحانات کی عکاس ان کی منظوم تمثیل ''سوزِ ناتمام'' ہے جسے ہم نے تجزیاتی مطالعے کے لیے منتخب کیا ہے۔

سوزِ ناتمام (۳۳)

زرِ داغ دل میں شامل، یہ تمثیلی نظم لارڈ بائرن (Lord Byron) کی نظم ''Cain:A mystery'' سے ماخوذ ہے۔ عبدالعزیز خالد نے مذکورہ نظم کا ترجمہ نہیں کیا بلکہ اس سے استفادہ کیا ہے۔ اس تمثیل کا قصہ انجیل مقدس میں بیان کردہ آدم و حوا اور ہابیل و قابیل کے قصے سے لیا گیا ہے۔ اگرچہ قرآن پاک میں بھی ان کرداروں کا تذکرہ آتا ہے مگر زیر مطالعہ نظم میں ان کرداروں کی کرداری خصوصیات کی پیشکش انجیل میں بیان کردہ تفصیل سے متاثر ہے۔

عبدالعزیز خالد نے اس نظم میں کردار نگاری کا بالواسطہ طریق کار اپنایا ہے اور کرداروں سے مکالموں کے ذریعے ان کی کرداری خصوصیات قاری پر آشکارا ہوئی ہیں۔ علاوہ ازیں کسی ایک

کردار کے اپنے مکالموں کے ساتھ ساتھ، دیگر کرداروں کے مکالموں سے بھی اس مخصوص کردار کی شخصی خصوصیات سامنے آئی ہیں۔ اس ضمن میں ابلیس کی کردار نگاری کی مثال دی جا سکتی ہے۔ نہ صرف اس کے اپنے مکالمے اس کے، تکبر، غرور اور سرکشی کے عکاس ہیں بلکہ ''ادا'' اور ''ہابیل'' کے مکالموں سے اس کی انہی کرداری خصوصیات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔

''آدم'' حوا، ''ادا''، ''ظلہ'' اور ''ہابیل'' کے کردار اپنی شخصی خصوصیات کے اعتبار سے ایک ہی زنجیر کی مختلف کڑیاں محسوس ہوتے ہیں۔ تقریباً مذکورہ تمام کردار ایک سی صفات کے حامل ہیں۔ شکرِ نعمتِ خداوندی ان کی سرشت میں شامل ہے۔ ذات و صفاتِ الٰہیہ کی تسبیح و ثنا میں ہمہ وقت مصروف رہنا ان سب کا شیوہ ہے۔ مثال کے طور پر اگر آدم علیہ السلام کے نظم کے آغاز میں دیے گئے مکالمے خدا کی حمد و ثنا پر مبنی ہیں:

ہے بے نیاز علائق وہ ذاتِ بے ہمتا
صفات و ذات میں یکسر منزہ و یکتا
تمام حمد و ستائش اسی کو ہے زیبا

تو اسی طرح ''حوا'' کے مکالمے، آدم کے مکالموں کی توسیع معلوم ہوتے ہیں:

پیمبرانِ فطرت طیور نغمہ سرا
ہمیشہ پڑھتے ہیں سبحان ربی الاعلیٰ
اسی کا حق ہے ثنا لا الٰہ الا اللہ

بعینہٖ ''ادا'' ظلہ'' اور ''ھابیل'' کے مکالمے بھی حمد باری تعالیٰ پر مشتمل ہیں جو ان سب کرداروں کے خدا کا شکر گزار بندہ ہونے پر دلالت کرتے ہیں۔

دوسری طرف قابیل کا کردار ان سے متضاد خصوصیات کا حامل ہے۔ کردار نگاری میں تضاد کے اس عنصر کے باعث اس کا کردار نمایاں ہو کر سامنے آیا ہے۔ وہ اس کارخانۂ قدرت کی لا حاصلی زندگی کی بے ثباتی اور بے معنویت سے نالاں ہے اور اسی باعث ثنائے باری تعالیٰ سے منکر ہے۔ اس کے مکالمے اس کے ناشکرے پن کی عکاسی کرتے ہیں۔ جب ''آدم'' اسے سمجھاتے ہیں کہ ''بشریت بذاتِ خود نعمتِ عظمیٰ ہے'' اور زندگی، انعامِ خداوندی ہے تو اس کا باغیانہ لہجہ دیکھیے:

یہ زندگی ہے یا سلسلہ سیاست کا
مجھے تو منتشر اجزائے نظم و نسق جہاں
پیام دیتے ہیں آزادیِ و بغاوت کا

زیرِ مطالعہ نظم میں مذکورہ کرداروں کے علاوہ ابلیس ایک نمایاں کردار کے طور پر سامنے آیا ہے۔ اس کا کردار اور اس کے مکالمے' قرآن و انجیل کی روشنی میں موزونیت کے حامل ہیں۔ صحائفِ آسمانی کے مطابق ابلیس متکبر' مغرور اور سرکش ہستی ہے جو اپنی انہی خاصیتوں کی بنا پر راندۂ درگاہ ٹھہرا اور انسانوں کو بہکانے کے کام میں لگ گیا۔ اس نظم میں ابلیس کے کردار میں مذکورہ تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ نہ صرف ابلیس کے اپنے مکالمے اس بات کا ثبوت ہیں بلکہ دیگر کرداروں کے مکالموں سے بھی ابلیس کی یہی شخصی خصوصیات سامنے آتی ہیں۔ بالخصوص اس کے مکالمے کا یہ ٹکڑا اس کے تکبر کا بیّن ثبوت ہے:

ہمیشہ پڑھتے ہیں جس کو وہ نام ہے میرا
مرا ہے میکدہ' کاس الکرام ہے میرا
مئے نشاط سے لبریز جام ہے میرا
ہر اک مقام سے آگے مقام ہے میرا

اس کے درج ذیل مکالمے بھی دیکھیے:

نہاد میں ہوں آذر سرشت میں شعلہ
دلوں کے راز قیافہ سے بھانپ لیتا ہوں
کہ ہوں زمانہ کا سب سے بڑا ستارہ شناس

قابیل کو وہ جس طرح اپنے دام میں الجھانے کے لیے اس کی بغاوت کی تعریف کرتا ہے۔ اس کے انداز اور مکالمے سے اس کی بہکاوے دینے کی سرشت سامنے آتی ہے:

متاعِ بیش بہا ہے کشاکشِ افکار
کسی کسی میں ہوتی ہے جرأتِ اظہار
میں دیکھتا ہوں کہ توفیقِ فکر عام نہیں
اس لیے تمھیں فیروز بخت کہتا ہوں
تمھارے سر پر سہرا ہے اولیت کا
کہ تم نے ہی لہرایا علم بغاوت کا
یہی ہے راستہ انسان کی سیادت کا

''ابلیس'' خدا کو اپنا حریف اور مدمقابل گردانتا ہے اور تمام الزام اس کے سر ڈال دیتا ہے۔ اس کے خیال میں اس کا راندۂ درگاہ ٹھہرنا اور انسان کا جنت سے نکالے جانا خود ''مشیت ایزدی'' تھا

اور اسے ناحق موردِ الزام ٹھہرایا جاتا ہے۔ اس کی عیاری اور سرکشی اس کے مکالموں کے ایک ایک لفظ سے مترشح ہے دیکھیے کس دیدہ دلیری سے تمام الزامات خدا کے سر تھوپتا چلا جاتا ہے:

دلوں کو ڈال کر خود معرضِ ہلاکت میں
طرح طرح سے دلا کے گناہ کی ترغیب
پکارتا ہے یہ خناس کے وساوس ہیں

. . . .

جو خود محرک ہے کفر کے دواعی کا
جو خود ہے باعث ہیجانِ نفسِ امارہ
معلمِ لذت، ملہمِ ریا کاری

اب اس نظم کے دیگر کرداروں کی زبانی ابلیس کی یہی کرداری خصوصیات دیکھیے:

ادا: ......زنادقہ سے اس کا علاقہ محکم ہے
جو ہو سکے اسے اپنا مرید کرتا ہے
لقائے حق سے اسے نا اُمید کرتا ہے

نظم میں ایک اور جگہ ''ادا'' کے مکالمے کا ایک ٹکڑا دیکھیے جس سے ابلیس کی شخصیت سامنے آتی ہے:

یہ سرکش و متمرد ہے مفسد و عیار

''ہابیل'' کے مکالموں سے بھی ابلیس کی مذکورہ کرداری خصوصیات کی عکاسی دیکھیے:

سرشت جس کی جدائی، مزاج بولہبی
اصول جس کا دغا، شغل جس کا فتنہ گری

زیرِ مطالعہ نظم میں کرداروں کے مکالمے نہ صرف ان کی کرداری خصوصیات کی جھلک دکھاتے ہیں بلکہ ان مکالموں کے آئینے میں ہم ان کرداروں کی نفسی کیفیات اور جذبات کا اتار چڑھاؤ بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اس ضمن میں کسی مخصوص کردار کے اپنے مکالموں سے بھی اس کے باطنی جذبات کا اظہار ہوا ہے اور دیگر کرداروں کا مکالمہ بھی اس کردار کے باطن کا مظہر بن گیا ہے۔ اس سلسلے میں قابیل کی جذباتی کیفیات کی عکاسی کی مثال دی جا سکتی ہے۔ کہیں تو اس کی باطنی اُلجھن اس کے اپنے مکالموں سے مترشح ہے مثلاً:

یونہی طبیعت میں دل گرفتگی کے سبب
کچھ انتشار سا ہے اور کچھ اشتعال سا ہے

. . . .

کہ میری پلکوں میں لہراتے ہیں پریشاں خواب
سکون کے متمنی ہیں مضمحل اعصاب

اور کہیں نظم کے دیگر کرداروں مثلاً ''ہابیل'' کے مکالمے اُس کی (قابیل کی) اندرونی پریشانی کے عکاس ہیں:

تمھاری آنکھوں میں
عمیق سوچ کی افسردگی جھلکتی ہے
جبیں سے عزم کی شوریدگی جھلکتی ہے

اسی طرح ''ادا'' کی زبانی قابیل کی جذباتی کیفیت کی نقشہ کشی ملاحظہ کریں:

تمھارے چہرے پہ ہے نقش سوگواری کا

. . . .

مذاق سیر و تماشا' نہ گفتگو کا دماغ
ہمیشہ سرگریاں' ہمیشہ شکوہ گسار

. . . .

دو آنکھیں ہیں یا حسرت کے ٹمٹماتے چراغ

زیرِ نظم میں کرداروں کی نفسی کیفیات کی عکاسی کے علاوہ مکالمے حالات و واقعات اور موقع محل کے مطابق موزونیت کے حامل ہیں مثلاً جب ''قابیل'' ''ہابیل'' کو مار ڈالتا ہے تو اس کی رفیقۂ حیات ''طلمٰہ'' کا مکالمہ اس کے دُکھ کا غماز ہے جو حالات کے عین مطابق ہے:

یہ مجھ پہ وار کیا کس کے خبث باطن نے؟
یہ کس نے لوٹی ہے طاقت پر افشانی؟
بجھا دی کس نے مری زندگی کی تابانی
مری نگاہوں میں چھا گئی ہے ویرانی

''حوا'' چونکہ ماں ہے اس لیے اپنے چہیتے بیٹے ''ہابیل'' کے قتل پر اس کا نافرمان اور قاتل

''قابیل'' کو بددعائیں دینا اور غم وغصہ کا اظہار کرنا اس کے کردار کے عین مطابق ہے۔ صورت حال سے مطابقت کے حامل اس کے موزوں مکالمے دیکھیے:

بتا ترا اس مسکیں نے کیا بگاڑا تھا
کہ تو نے اس بیدردی سے اس کو مارا ہے
مری سعیدہ بیٹی کا گھر اجاڑا ہے
یہ بددعا ہے مری تم بھی نامراد رہو
ہمیشہ گردش میں مثلِ گرد باد رہو

نظم کے آخر میں ''ہابیل'' کو قتل کرنے کے بعد ''قابیل'' کو پچھتاؤں اور ندامت میں گھرا رکھا گیا ہے۔ اس کا مکالمہ اس کی کیفیت کا مظہر ہے:

کوئی علاج بھی ہے تلخیِ ندامت کا!

بالخصوص نظم کا آخری مکالمہ اس کے پچھتاوے کی آگ میں جلتے دل کی بہترین عکاسی کر رہا ہے:

مگر یہ سوختہ دل؟

زیرِ مطالعہ نظم میں شاعر نے کرداروں کے منظوم مکالموں کی پیشکش کے ساتھ ان کے اعمال و افعال کی تفصیل بھی بیان کی ہے۔ مگر کرداروں کی حرکات و سکنات کی یہ تفصیل خطوطِ وحدانی میں منظوم مکالمے کے بعد یا شروع میں نثر میں لکھی گئی ہے۔ مثال کے طور پر جب ''قابیل'' اپنی قربانی قبول نہ کیے جانے پر مشتعل ہو جاتا ہے تو اس کے جارحانہ ردِعمل کو شاعر نے خطوط وحدانی میں اس طرح بیان کیا ہے:

''(بیلچہ اٹھا کر اس کے سر پر دے مارتا ہے، ہابیل
زخمی ہو کر گر پڑتا ہے)''

ایسی مثالیں نظم میں متعدد مقامات پر ملتی ہیں۔

''سوزِ ناتمام'' میں کرداروں کے مکالموں کے فنی حوالے سے ایک قابلِ ذکر پہلو یہ ہے کہ اکثر مکالمے روزمرہ بول چال سے بہت دور ہٹ گئے ہیں اور شاعر نے مکالمہ نگاری کی بجائے اپنی لفاظی اور علمیت کے جوہر دکھانے شروع کر دیے ہیں۔ جس کے سبب کرداروں کے نقطۂ نظر کے ابلاغ میں دشواری حائل ہو گئی ہے۔ مثلاً ''ادا'' کے ذیل کے مکالمے میں مشکل الفاظ کی بھرمار دیکھیے:

بساطِ کفر کا شاطر وہ آتشیں پیکر
لہیبِ نار و غوتندر و دو صر صر

. . . .

وہ عاقبت نا اندیش ہے حرافہ گو
قریں ہے اس کا بئس القریں بچا اس کو!

اس نظم میں کرداروں کے مکالموں کی طوالت بھی فنی عیب بن گئی ہے۔ مکالموں میں طوالت کے رجحان کے باعث اکثر کردار آپس میں محوِ گفتگو دکھائی دینے کی بجائے مصروفِ خطابت معلوم ہوتے ہیں۔ نظم میں ایسے مقامات شاذ و نادر ہی آئے ہیں جہاں مکالمہ نگاری میں اختصار سے کام لیا گیا ہو۔

کرداروں کے آپس کے مکالموں کے علاوہ، خود کلامی (Monlogue) کا فنی حربہ بھی استعمال میں لایا گیا ہے مثلاً نظم میں ایک جگہ ''قابیل'' کو محوِ کلام دکھایا گیا ہے۔ ''قابیل'' کی یہ خود کلامی اس کی ذہنی الجھنوں، باغیانہ اور سرکش سوچوں کی غمازی کرتی ہے۔ اس کے دل میں خدا کے خلاف جو شکوے مضمر ہیں اور اسے زندگی کی بے معنویت اور لا حاصلی کا جو دکھ لاحق ہے، وہ اس کی خود کلامی سے ہی قاری پر کھل کر آشکارا ہوتا ہے۔ اس کی خود کلامی کے ذیل کے ٹکڑے میں پنہاں زندگی کی بے معنویت کا دُکھ ملاحظہ کریں:

یہ زندگی ہے کہ منشور نامرادی کا
ہمیشہ برسر و آزاد و گو شمال و گزند
نہ ہو سکی کسی قانون کی کبھی پابند
وہی مقام، وہی فاصلے وہی وحشت...

بحیثیت مجموعی یہ طویل تمثیلی نظم، عبدالعزیز خالد کے مخصوص رجحانِ طبع کی آئینہ دار ہے اور اس میں انھوں نے چند اساطیری کرداروں کے ذریعے کائنات کی ازلی حقیقتوں کی نقاب کشائی کی ہے۔ زیرِ مطالعہ نظم میں مکالمہ نگاری میں لفظیات (Diction) کے استعمال کے لحاظ سے عبدالعزیز خالد کچھ زیادہ کامیاب نہیں رہے۔ تاہم مکالموں کے ذریعے کرداروں کے جذبات اور شخصی خصوصیات کی اچھی عکاسی کے سبب اس نظم کو جدید شاعری کی قابلِ ذکر کرداری نظموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

الختصر اس باب میں منتخب جدید شعرا کو زمانی ترتیب سے رکھتے ہوئے، ہم نے ان کی چند نظموں کا جو تجزیاتی مطالعہ کیا ہے۔ اس کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کردار نگاری کے براہ راست

طریقِ کار کی نسبت، بالواسطہ طریقِ کار میں زیادہ وسیع فنی امکانات پوشیدہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس باب میں ہم نے جدید شاعری کے جن نمائندہ کرداری نظم نگاروں کو جگہ دی ہے، ان میں سے اکثر کا مرغوب طریق کار، کردار نگاری کا بالواسطہ طریق کار ہی ہے۔

ہم نے اس باب میں کردار سازی کے حوالے سے، منتخب جدید شعرا کی نظموں کا جو تجزیاتی مطالعہ کیا ہے، اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس طریقِ کار سے نہ صرف نظموں میں اس خاص فنی حربے یعنی کردار نگاری کی تفہیم و تحسین ممکن ہے بلکہ ان نظموں کے کردار بالعموم نظم کا بنیادی خیال سمجھنے میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر کرداری نظموں کا اس طریقِ کار سے تجزیاتی مطالعہ، شاعر کے محض فنی مرتبے کے تعین میں معاون ثابت نہیں ہوتا، بلکہ اس میں شاعر کی فکری جہتوں کی پرکھ کا امکان بھی مضمر ہے۔ طوالت کے خدشے کے پیشِ نظر ہم نے کرداروں کے ذریعے شاعر کے افکار کی تفہیم کی طرف محض اشارے کیے ہیں مگر ان اشارات سے امکانات کی نئی راہیں کھل سکتی ہیں۔ اُمید کی جاتی ہے کہ یہ تجزیاتی مطالعہ، جدید اردو شاعری میں کردار نگاری کے حوالے سے نظموں کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے طریق کار کی طرح ڈالنے میں ایک ابتدائی قدم ثابت ہوں گے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر محمد اقبال: کلیاتِ اقبال۔لاہور: اقبال اکادمی، ۱۹۹۵ء۔اشاعتِ سوم، ص ۷۰۱ تا ۷۱۲
۲۔ ڈاکٹر محمد رفیع الدین ہاشمی: اقبال کی طویل نظمیں۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء۔ص ۲۱۵
۳۔ اسلوب احمد انصاری: اقبال کی منتخب نظمیں اور غزلیں۔دہلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۹۴ء۔ص ۲۱۵
۴۔ آل احمد سرور: اقبال اور ان کا فلسفہ۔لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۷۷ء۔ص ۵۲
۵۔ ایضاً۔ص ۶۵
۶۔ اقبال کی منتخب نظمیں اور غزلیں۔ص ۲۰۹
۷۔ کلیاتِ اقبال،۔ص ۲۸۶ تا ۲۹۶
۸۔ اقبال کی منتخب نظمیں اور غزلیں۔ص ۶۹
۹۔ شیخ عطاءاللہ شیخ: (مرتب): اقبال نامہ۔لاہور: تاجر کتب کشمیری، سن ندارد۔صفحہ ۶۹
۱۰۔ اقبال کی طویل نظمیں۔ص ۱۲۵
۱۱۔ ڈاکٹر محمد عبدالمغنی: اقبال اور عالمی ادبی۔لاہور: اقبال اکادمی، ۱۹۹۰ء۔طبع دوم، ص ۳۲۷، ۳۲۸
۱۲۔ کلیاتِ اقبال۔ص ۴۹۵
۱۳۔ اقبال اور عالمی ادب۔ص ۳۰۶
۱۴۔ ایضاً۔ص ۴۱۱، ۴۱۲
۱۵۔ عزیز احمد: اقبال نئی تشکیل۔لاہور: گلوب پبلشرز، ۱۹۶۴ء۔طبع دوم، ص ۲۷۶
۱۶۔ سید عابد علی عابد: شعر اقبال۔لاہور: بزم اقبال، ۱۹۶۴ء، ص ۲۶۲
۱۷۔ اقبال نامہ۔ص ۲۰۴

۱۸۔ ن۔م۔راشد: کلیاتِ راشد۔لاہور: ماورا پبلشرز' ۱۹۸۸ء۔ص ۱۶۸' ۱۶۹
۱۹۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری: لا=راشد۔لاہور: نگارشات' ۱۹۹۴ء۔ص ۹۴
۲۰۔ ایضاً۔ص ۹۵' ۹۶
۲۱۔ کلیاتِ راشد۔ص ۲۸۲ تا ۲۸۶
۲۲۔ مشمولہ۔ڈاکٹر آفتاب احمد: ن۔م۔راشد' شخص اور شاعر۔لاہور: ماورا پبلشرز' ۱۹۸۹ء۔ص ۶۹
۲۳۔ لا=راشد۔ص ۹۱
۲۴۔ کلیاتِ راشد۔ص ۲۳۹ تا ۲۴۲
۲۵۔ میراجی: کلیاتِ میراجی (مرتبہ) ڈاکٹر جمیل جالبی۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز' ۱۹۹۶ء۔ص ۵۴۰' ۵۴۱
۲۶۔ مجید امجد: کلیاتِ مجید امجد (مرتبہ) خواجہ محمد زکریا۔لاہور: ماورا پبلشرز' ۱۹۹۱ء۔ص ۱۶۷
۲۷۔ مخمور جالندھری: تلاطم۔لاہور: مکتبہ جدید' ۱۹۴۵ء۔ص ۲۵ تا ۲۷
۲۸۔ اختر الایمان: آب جو۔لاہور: نیا ادارہ' ۱۹۵۹ء۔ص ۲۵ تا ۲۷
۲۹۔ آب جو' پیش لفظ۔ص ۸
۳۰۔ عقیل احمد صدیقی: جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل۔علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس' ۱۹۹۰ء۔ص ۲۷۹
۳۱۔ جعفر طاہر: ہفت کشور' اسلام آباد: ادارہ مصنفینِ پاکستان' ۱۹۶۲ء۔ص ۱۴۶ تا ۲۰۰
۳۲۔ ضیا جالندھری: سرشام سے پسِ حرف تک۔لاہور' سنگِ میل پبلی کیشنز' ۱۹۹۳ء۔ ص ۷۸ تا ۸۰
۳۳۔ عبدالعزیز خالد: زرِ داغ دل۔کراچی: مکتبہ شعور' ۱۹۵۶ء۔ص ۱۷ تا ۵۵

مآخذ

مآخذ

۱- آتش: کلیات آتش۔لاہور:مجلسِ ترقی ادب'۱۹۷۳ء
۲- آزاد'محمد حسن:نظم آزاد۔لکھنو:نول کشور'۱۹۱۰ء
۳- آفتاب احمد'ڈاکٹر محمد: ن. م راشد شخص اور شاعر۔لاہور:ماورا پبلشرز'۱۹۸۹ء
۴- آل احمد سرور:اقبال اور ان کا فلسفہ۔لاہور:ماورا پبلشرز'۱۹۷۷ء
۵- احتشام حسین:(مرتب) مراثی انیس'جلد اوّل۔لاہور:شیخ غلام علی اینڈ سنز'۱۹۵۹ء
۶- احسان دانش:آتش خاموش۔لاہور:مکتبہ دانش'۱۹۴۳ء
۷- ایضاً:شیرازہ۔ایضاً:س۔ن
۸- ایضاً:مقامات ایضاً'س۔ن
۹- ایضاً:نفیرِ فطرت۔ایضاً'۱۹۴۶ء
۱۰- ایضاً:نوائے کارگر'ایضاً'۱۹۶۱ء
۱۱- احمد ندیم قاسمی:ندیم کی نظمیں۔جلد اول۔لاہور:سنگ میل پبلیکیشنز'۱۹۹۱ء
۱۲- ایضاً:ندیم کی نظمیں'جلد دوّم۔ایضاً'ایضاً
۱۳- اختر الایمان:آب جو۔لاہور:نیا ادارہ'۱۹۵۹ء
۱۴- ایضاً:تاریک سیارہ۔ایضاً'۱۹۵۲ء
۱۵- ایضاً: سرو سامان۔کراچی:المسلم پبلشرز'۱۹۹۲ء
۱۶- اختر شیرانی:کلیات اختر شیرانی (مرتبہ) ڈاکٹر یونس حسنی۔لاہور:ندیم بک ہاؤس'۱۹۹۳ء
۱۷- ایضاً:نغمۂ حرم۔لاہور:مکتبۂ اردو'۱۹۳۹ء
۱۸- اسلم قریشی'ڈاکٹر محمد:ڈراما نگاری کافن. لاہور:مجلس ترقی ادب'۱۹۶۴ء
۱۹- اسلوب احمد انصاری:اقبال کی منتخب نظمیں اور غزلیں۔دہلی:غالب اکیڈمی'۱۹۹۴ء
۲۰- اقبال'علامہ ڈاکٹر محمد:کلیات اقبال۔لاہور:اقبال اکیڈمی'۱۹۹۵ء
۲۱- امجد اسلام امجد: اتنے خواب کہاں رکھوں گا۔لاہور:ماورا پبلشرز'۱۹۹۸ء
۲۲- ایضاً: بارش کی آواز۔لاہور:ماورا پبلشرز'۱۹۹۸
۲۳- ایضاً:برزخ۔ایضاً'ایضاً

۲۴- ایضاً: ذرا پھر سے کہنا۔ ایضاً' ایضاً

۲۵- ایضاً: سحر آثار۔ ایضاً' ایضاً

۲۶- ایضاً: فشار۔ ایضاً' ایضاً

۲۷- انور سدید' ڈاکٹر محمد: اردو افسانے کی کروٹیں۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز' ۱۹۹۱ء

۲۸- انیس ناگی: بشارت کی رات۔ لاہور: مکتبہ ادب جدید' ۱۹۶۸ء

۲۹- ایضاً: زرد آسمان۔ لاہور: ص۔ن۔ پبلی کیشنز' ۱۹۸۰ء

۳۰- بلراج کومل: انتخاب کلام بلراج کومل۔ علی گڑھ: انجمن ترقی اردو' ۱۹۷۱ء

۳۱- ایضاً: رشتۂ دل۔ لاہور: ادبی دنیا' ۱۹۶۴ء

۳۲- ایضاً: میری نظمیں۔ دہلی: مکتبہ افکار' ۱۹۵۴ء

۳۳- تبسم کاشمیری' ڈاکٹر: لا=راشد۔ لاہور: نگارشات' ۱۹۹۴ء

۳۴- تصدق حسین خالد: سرودِ نو۔ لاہور: الکتاب' ۱۹۴۸ء

۳۵- جون ایلیا: شاید۔ لاہور: ماورا پبلشرز' ۱۹۹۸ء' طبع ہفتم

۳۶- جرأت: کلیات جرأت (مرتبہ ڈاکٹر اقتدار حسن)۔ لاہور: مجلس ترقی ادب' ۱۹۶۸ء

۳۷- جعفر طاہر: ہفت کشور۔ اسلام آباد: ادارہ مصنفین پاکستان' ۱۹۶۲ء

۳۸- جمیل احمد' محمد: اردو شاعری پر ایک نظر۔ کراچی: غضنفر اکیڈمی' ۱۹۹۶ء

۳۹- جمیل جالبی' ڈاکٹر محمد: (مترجم) ایلیٹ کے مضامین۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز' ۱۹۸۹ء

۴۰- ایضاً: تاریخ ادب اردو۔ جلد دوم' لاہور: مجلس ترقی ادب' ۱۹۹۶ء

۴۱- ایضاً: میراجی ایک مطالعہ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز' ۱۹۹۰ء

۴۲- ایضاً: ن۔ م۔ راشد ایک مطالعہ۔ لاہور: مکتبہ اسلوب' ۱۹۸۶ء

۴۳- جوش ملیح آبادی: الہام و افکار۔ لاہور: مکتبہ ادب جدید' ۱۹۶۶ء

۴۴- ایضاً: سرود و خروش۔ دہلی: منشی گلاب سنگھ اینڈ سنز' سن ندارد

۴۵- ایضاً: سیف و سبو۔ لاہور: مکتبہ اردو' سن ندارد

۴۶- ایضاً: شعلہ و شبنم۔ بمبئی: کتب خانہ تاج' ۱۹۳۶ء

۴۷- ایضاً: فکر و نشاط۔ بمبئی: کتب خانہ تاج' سن ندارد

۴۸- جیلانی کامران: اور نظمیں۔ لاہور: گورا پبلشرز' ۱۹۹۷ء

۴۹- ایضاً: دستاویز۔ لاہور: نیا ادارہ' ۱۹۷۶ء

۵۰- ایضاً: چھوٹی بڑی نظمیں۔لاہور: کتابیات' ۱۹۶۷ء

۵۱- ایضاً: نقش کفِ پا۔لاہور: مکتبہ ادب جدید' ۱۹۶۲ء

۵۲- حسرت موہانی مولانا: کلیات حسرت موھانی۔لاہور: مکتب معین الادب' ۱۹۸۶ء

۵۳- حفیظ جالندھری: شاہنامہ اسلام۔جلد اوّل: ایوانِ اردو' سن ندارد

۵۴- ایضاً: ایضاً۔جلد دوّم: ایضاً' ایضاً

۵۵- ایضاً: ایضاً۔جلد سوم: ایضاً' ایضاً

۵۶- ایضاً: ایضاً۔جلد چہارم: ایضاً' ایضاً

۵۷- حفیظ صدیقی' ابوالاعجاز: کشاف تنقیدی اصطلاحات۔اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان' ۱۹۸۵ء

۵۸- حیات خان سیال' (مرتب): احوال و نقد غالب۔لاہور: نذر سنز' ۱۹۶۷ء

۵۹- داغ دہلوی' مرزا: یاد گار داغ (مرتبہ کلب علی خاں فائق)۔لاہور: مجلس ترقی ادب' ۱۹۸۴ء

۶۰- درد' خواجہ میر' دیوان میر درد (مرتبہ: کلب علی خاں فائق)۔لاہور: آئینہ ادب' ۱۹۸۸

۶۱- ذوق: قصائد ذوق (مرتبہ: ڈاکٹر سر شاہ محمد سلیمان)۔لاہور: ایف۔آر۔ایس پرنٹرز و پبلشرز ۱۹۳۴ء

۶۲- راشد: کلیات راشد۔لاہور: ماورا پبلشرز' ۱۹۹۱ء

۶۳- ایضاً: ماورا۔لاہور: المثال' ۱۹۶۹ء' طبع چہارم

۶۴- رشید امجد' ڈاکٹر محمد: میراجی شخصیت اور فن۔لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی' ۱۹۹۵ء

۶۵- رفیع الدین ہاشمی' ڈاکٹر محمد: اقبال کی طویل نظمیں. لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز' ۱۹۹۳ء

۶۶- ساقی فاروقی: پیاس کا صحرا۔راولپنڈی: کتاب نما' ۱۹۶۷ء

۶۷- ایضاً: رادار۔لاہور: قوسین' ۱۹۷۸ء

۶۸- ایضاً: رازوں سے بھرا راستہ (مرتبہ: سلیم الرحمٰن' ریاض احمد)۔لاہور: قوسین' ۱۹۸۱ء

۶۹- سلام مچھلی شہری: وسعتیں۔لاہور: مکتبہ اردو' سن ندارد

۷۰- سہیل بخاری' ڈاکٹر محمد: اردو ناول کی تاریخ و تنقید۔لاہور: مکتبہ میری لائبریری' ۱۹۶۶ء

۷۱- شاد عارفی: اندھیر نگری۔لاہور: نیا ادارہ' ۱۹۶۱ء

۷۲- شبلی نعمانی: موازنہ انیس و دبیر۔لاہور: شیخ مبارک علی تاجر کتب' ۱۹۴۹ء

۷۳- شمس الرحمٰن فاروقی' ڈاکٹر: تنقیدی افکار۔مکتبہ ندارد' سن ندارد

۷۴- ایضاً لفظ و معنی۔ لاہور: شب خون کتاب گھر' ۱۹۶۸ء

۷۵- شوق' نواب مرزا: فریب عشق' بہارِ عشق' زہرِ عشق۔ (مرتبہ) ڈاکٹر فرمان فتح پوری۔ لاہور: آئینہ ادب' ۱۹۷۲ء

۷۶- شہریار' ڈاکٹر محمد' مغنی تبسم: (مرتبین) ن۔م۔ راشد۔ شخصیت اور فن۔ دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس' ۱۹۹۰ء

۷۷- صفدر میر: درد کے پھول۔ لاہور: العظمہ' ۱۹۶۴ء

۷۸- ضیا جالندھری: سرِ شام سے پس حرف تک۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز' ۱۹۹۳ء

۷۹- عابد علی عابد سید: اصول انتقاد ادبیات۔ لاہور: مجلس ترقی ادب' ۱۹۶۶ء' طبع دوم

۸۰- ایضاً تلمیحات اقبال۔ لاہور: بزم اقبال' ۱۹۵۹ء

۸۱- ایضاً: شعر اقبال۔ لاہور: بزم اقبال' ۱۹۶۴ء

۸۲- عبادت بریلوی' ڈاکٹر محمد: جدید شاعری۔ کراچی: اردو دنیا' ۱۹۶۱ء

۸۳- عبدالعزیز خالد: برگ خزاں۔ لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز' ۱۹۷۴ء' بار سوم

۸۴- ایضاً: دکان شیشہ گر۔ ایضاً' ۱۹۷۴ء' طبع سوم

۸۵- ایضاً: زرداغ دل۔ کراچی: مکتبہ شعور' ۱۹۵۶ء

۸۶- ایضاً: سلویٰ۔ لاہور: غلام علی اینڈ سنز' ۱۹۷۳ء' بار سوم

۸۷- ایضاً: ماتمِ یک شہر آرزو۔ لاہور: مکتبہ شعور' ۱۹۵۶ء

۸۸- ایضاً: ورق ناخواندہ۔ کراچی: بک لینڈ' ۱۹۶۳ء

۸۹- عبداللہ' ڈاکٹر سید: مباحث۔ لاہور: مجلس ترقی ادب' ۱۹۶۵ء

۹۰- عبدالغنی' ڈاکٹر محمد: اقبال اور عالمی ادب۔ لاہور: اقبال اکادمی' ۱۹۹۰ء' طبع دوم

۹۱- عزیز احمد: اقبال نئی تشکیل۔ لاہور: گلوب پبلشرز' ۱۹۶۸ء' طبع دوم

۹۲- ایضاً: فنِ شاعری (ترجمہ)۔ کراچی: انجمن ترقی اردو' ۱۹۶۱ء' طبع دوم

۹۳- عزیز حامد مدنی: جدید اردو شاعری' جلد اول۔ کراچی: انجمن ترقی اردو' ۱۹۹۰ء

۹۴- عطاء اللہ' شیخ: اقبال نامہ۔ لاہور: تاجر کتب کشمیری' سن ندارد

۹۵- عقیل احمد صدیقی: جدید اردو نظم نظریہ و عمل۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس' ۱۹۹۱ء

۹۶- علی سردار جعفری: امن کا ستارہ۔ بمبئی: کتب پبلشرز' ۱۹۵۰ء

۹۷- ایضاً: خون کی لکیر۔ بمبئی: نوہند پبلشرز' ۱۹۴۹ء

۹۸- علی لطف، مرزا: گلشن ہند۔ لاہور: دارالاشاعت، ۱۹۰۶ء
۹۹- فتح علی گردیزی: تذکرۂ ریختہ گویاں۔ دکن: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۳ء
۱۰۰- فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو کی بہترین مثنویاں۔ لاہور: وزیر سنز پبلشرز، ۱۹۹۳ء
۱۰۱- قتیل شفائی: رنگ، خوشبو، روشنی (نظمیں)۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء
۱۰۲- قیوم نظر: قلب و نظر کے سلسلے۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء
۱۰۳- کشور ناہید: فتنہ سامانیٔ دل۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء
۱۰۴- گیان چند، ڈاکٹر: اردو کی نثری داستانیں۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، طبع دوم
۱۰۵- ایضاً: اردو مثنوی شمالی ہند میں، جلد اوّل۔ دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۷ء، طبع دوم
۱۰۶- ایضاً: ایضاً۔ جلد دوم: ایضاً، ایضاً
۱۰۷- مجاز، اسرار الحق: کلیات مجاز۔ لاہور: مکتبہ اردو ادب، //
۱۰۸- مجید امجد: کلیات مجید امجد (مرتبہ خواجہ زکریا)۔ لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۹۱ء
۱۰۹- م۔ حسن۔ لطیفی: لطیفیات، جلد اوّل و دوم۔ لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۸۷ء
۱۱۰- ایضاً: ایضاً، جلد سوم۔ لاہور: ادارہ نقوش، ۱۹۸۸ء
۱۱۱- مختار صدیقی: آثار۔ لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۸۸ء
۱۱۲- مخمور جالندھری: تلاطم۔ لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۴۵ء
۱۱۳- ایضاً: جلوہ گاہ۔ جالندھر: گوربخش سنگھ، ۱۹۴۶ء
۱۱۴- ایضاً: مختصر نظمیں۔ لاہور: مکتبہ کارواں، ۱۹۴۳ء
۱۱۵- مسعود حسن، رضوی ادیب: روح انیس۔ لاہور: معین الادب، ۱۹۷۹ء، طبع دوم
۱۱۶- مومن، حکیم مومن خاں: کلیات مومن۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء
۱۱۷- میراجی: کلیات میراجی (مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی)۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء
۱۱۸- میر تقی میر۔ کلیات میر (مرتبہ: ڈاکٹر مسیح الزماں)۔ لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۷ء
۱۱۹- میر حسن: مثنوی سحر البیان (مرتبہ: ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری)۔ لکھنو: نصرت پبلشرز، ۱۹۸۷ء
۱۲۰- نسیم دیا شنکر: مثنوی گلزار نسیم (مرتبہ: ڈاکٹر تبسم کاشمیری)۔ لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۷۸ء
۱۲۱- نظیر اکبر آبادی: کلیات نظیر۔ لکھنو: نول کشور پریس، ۱۹۵۱ء
۱۲۲- وزیر آغا، ڈاکٹر محمد: اردو شاعری کا مزاج۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۴ء
۱۲۳- ایضاً: دن کا زرد پہاڑ۔ نئی دہلی: مکتبہ جامع، ۱۹۵۹ء، بار پنجم

۱۲۴- ایضاً: شام اور سائے۔ لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۴ء
۱۲۵- ایضاً: عجب اک مسکراہٹ۔ سرگودھا: مکتبہ نردبان، ۱۹۹۷ء
۱۲۶- ایضاً: نردبان۔ سرگودھا: مکتبہ اردو زبان، ۱۹۷۹ء
۱۲۷- ایضاً: نظم جدید کی کروٹیں۔ لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۴ء
۱۲۸- ایضاً: یہ آواز کیا ھے؟ سرگودھا: مکتبہ اردو زبان، ۱۹۹۵ء

تحقیقی وتنقیدی مقالے

پی ایچ ڈی

۱- سجاد باقر رضوی: طنز و مزاح کے نظریاتی مباحث اور کلاسیکی اردو شاعری۔ کراچی: (مملوکہ کراچی یونیورسٹی لائبریری)، ۱۹۸۳ء

ایم اے

۲- آصف علی چٹھہ: عبدالعزیز خالد بطور نعت گو۔ لاہور (مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری)، ۱۹۹۰ء
۳- اختر سلطانہ سیدہ: مکالمات اقبال کا تجزیہ۔ ایضاً، ۱۹۷۰ء
۴- پروین منظور: جعفر طاہر احوال و آثار ایضاً، ۱۹۸۶ء
۵- عارفہ متین: جیلانی کامران کی شخصیت اور فن۔ ایضاً، ۱۹۹۱ء
۶- عنبرین منیر: ن۔م۔راشد کی شاعری کے فنی عناصر۔ ایضاً، ۱۹۸۷ء
۷- غلام عباس: احمد ندیم قاسمی، بحیثیت شاعر۔ ایضاً، ۱۹۸۸ء
۸- کوثر تسنیم: احسان دانش۔ ایضاً ۱۹۶۸ء

رسائل

۹- اردو زبان، سرگودھا، نومبر ۱۹۶۷ء
۱۰- کاروان: گورنمنٹ کالج، جھنگ، ۱۹۸۲ء

English Books

1. Philip Drew: *How to read Dràmatic Monologue (The Poetry of Brownig (A Critical Introduction)* - London: Macthuen and Co. Ltd., 1970
2. Saddiq, Dr. Muhammad: *A History of Urdu Lterature* - Karachi; Oxford University Press, 1964

English Dictionaries and Encyclopedias

1. Alex Preminger and others (Editors): *Prinecton's Encyclopedia of Poetry and Poetics* - New Jersey: Princeton University Press, 1965
2. Chris Baldic (Editor): *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* - New York: Oxford University Press, 1990
3. Gegan Raj (Editor): *Dictionary of Literary Terms*- New Dehli, Anmols Publications, 1993
4. Jermy Hawthorn (Editor): *A Concise Glossary of Contemprary Literary Terms* - Guildford: Edward Arnold, 1994
5. John Peck and Martin Coyle (Editor): *Literary Terms and Criticism* - London: Collins Publications, 1992
6 John Sinclair and others (Editors): Collins Cobuild English Language Direcctory-London: Collin Publishers, 1992
7. Roger Fowler (Editor): *A Dictionary of Modren Critical Terms*- New York: Rout ledge Ltd. 1991

تعارف

م : عارفہ شہزاد

علیم : ایم-اے اردو (گولڈ میڈلسٹ)

ایم-فل اردو

یشہ ورانہ مصروفیت

لیکچرر شعبۂ اردو،

یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

عزازات

۱- حافظ محمود شیرانی گولڈ میڈل

۲- پروفیسر قیوم نظر گولڈ میڈل

۳- پنجاب یونیورسٹی گولڈ میڈل

۴- بیگم فرخ مسعود گولڈ میڈل

۵- ٹیلنٹ ایوارڈ گولڈ میڈل

۶- میر خلیل الرحمٰن گولڈ میڈل

۷- پچیس ہزار نقد انعام

ازطرف صدر پاکستان

الیفات

لفظ جگمگائیں گے (منتخب شاعری)

الاشراق پبلی کیشنز

۲-سرکلر روڈ، لاہور 0300-8029473

بیسویں صدی کی اردو شاعری میں پائے جانے والے کردار روایتی شاعری میں موجود کرداروں کے مقابلے میں خصوصیات کے اعتبار سے بہت متنوع اور سیال ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا معاملہ ساز با جار اگ بوجھا والا نہیں ہے۔ چنانچہ ہر بڑے اور اہم شاعر کا مطالعہ جداگانہ ریاضت کا تقاضہ کرتا ہے۔ اس کے وضع کردہ کردار کسی ہر قفلی کلید (Master Key) کے ساتھ نہیں کھلتے۔ عارفہ شہزاد نے اس مقصد کے لیے محض خداداد صلاحیت پر اکتفا کرنے کے بجائے سخت محنت اور ریاضت سے کام لیا ہے۔ زیر نظر کتاب میں اس نے پس منظری مطالعے کے بعد جدید اردو شاعری میں کرداری نظمیں لکھنے کے مختلف رجحانات کا معقول جائزہ لینے اور مختلف شعرا کے ہاں پائے جانے والے کرداروں کی معنویت اجاگر کرنے کے لیے ان کی مناسبت سے مذہبی واسطوری، تہذیبی وثقافتی، سیاسی وسماجی یا علامتی واستعاراتی سطح پر تعبیر وتوضیح کرنے کی کوشش کی ہے جس میں وہ کامیاب دکھائی دیتی ہے۔ اس کا پیرایۂ بیان بھی تعقید سے پاک اور رواں دواں ہے---یوں اس کا مطالعہ کرنے سے قارئین کو ایک تو یہ علوم ہو سکے گا کہ یہ کاوش طالب علمانہ ہونے کے باوجود کس قدر وقیع ہے اور دوسرے یہ کہ اس کی مصنفہ زمانۂ طالب علمی میں بھی شاعری کی تفہیم وتحسین اور تحلیل وتجزیہ کی کیسی اچھی صلاحیت رکھتی تھی۔ میں اس سے مستقبل میں اور بھی بہتر تحقیقی وتنقیدی منصوبوں پر کام کی توقع رکھتے ہوئے زیر نظر کتاب کا خیر مقدم کرتا ہوں اور امید رکھتا ہوں کہ سنجیدہ ادبی حلقوں میں اسے ضرور پذیرائی ملے گی۔

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری

اساکا یونیورسٹی آف فارن اسٹڈیز جاپان